Università degli Studi di Trento

Université Lille III Charles de Gaulle

Fugienda petimus

La *Phaedra* di Seneca come sistema complesso di antitesi

Thèse de doctorat

Oriana MIGNACCA

12 marzo 2012

MEMBRES DU JURY :

M. Alain DEREMETZ, Directeur de thèse

Mme Gabriella MORETTI, Co-directeur de thèse

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Indirizzo: Filologia classica e Letteratura greca e latina

Ciclo XXIV

Tesi di Dottorato

Fugienda Petimus

La *Phaedra* di Seneca come sistema complesso di antitesi

Relatore: Prof. essa Gabriella Moretti
Prof. Alain Deremetz

Dottorando
Oriana Mignacca

Coordinatore del Dottorato
Prof. Gabriella Moretti

Anno Accademico 2010-2011

CAPITOLO I

LA *PHAEDRA* DI SENECA ALL'INCROCIO DI TRADIZIONI ANTITETICHE

L'analisi che ho scelto di effettuare intende dimostrare l'esistenza, nella *Phaedra* di Seneca, di un vero e proprio sistema antitetico posto alla base e individuabile come filo conduttore dell'intero dramma (antitesi ideologiche, drammaturgiche, lessicali, tecniche e finanche microstrutture antitetiche quali le *sententiae* paradossali).

Se rilevazioni di questo genere possono essere condotte in tutta la drammaturgia senecana, l'esplorazione di meccanismi antitetici diviene particolarmente significativa e si carica di specifici valori proprio nella *Phaedra*. Il mito stesso di Ippolito possiede infatti al suo interno, sin dalle origini, peculiari caratteri antitetici che acquistano ulteriore risalto dal trattamento offertocene da Euripide nell'*Ippolito Coronato*.

In questa prima fase del lavoro, la nostra attenzione sarà perciò concentrata in special modo sulla presenza e sul valore di questa conflittualità all'interno del modello euripideo, al fine di avere presenti, anche in vista della nostra analisi, quali temi antitetici Seneca abbia derivati dal suo modello, quale rilievo essi abbiano assunto nella *Phaedra* e come siano stati rimodulati e rifunzionalizzati per servire all'intento del nostro autore.

Il secondo elemento sul quale si incentrerà questa ampia riflessione introduttiva pertiene invece ad un ambito alquanto differente: quello della retorica. Si cercherà infatti di mettere in evidenza l'importanza rivestita dall'ambiente retorico della declamazione – che Seneca frequentava e conosceva molto bene – sulla produzione tragica del nostro autore, e in particolare sulla *Phaedra,* non semplicemente sotto il profilo formale – anche se grande rilievo sarà dato alla presenza e al valore della *sententia* antitetica come microstruttura stilistica

particolarmente significativa del procedere per antitesi che connota il nostro dramma – ma anche dal punto di vista dell'*inventio* e della *dispositio* delle tematiche antitetiche selezionate dall'autore.

Prima ancora di addentrarci nel discorso relativo ai modelli, sarà utile, per rendere conto del metodo seguito una breve introduzione intesa a mettere a confronto due plessi ideologici collocati in posizione incipitaria nella tragedia: la monodia di Ippolito e il monologo di Fedra, assai importanti per osservare già in opera buona parte degli elementi di opposizione presenti nel dramma e le prime linee di sviluppo di tali contrasti.

1. I LIVELLI DEL PARADIGMA ANTITETICO[1] NELL'ANALISI DELLA *PHAEDRA*: INTRODUZIONE METODOLOGICA.

«Il *canticum* isola ancor più Ippolito nella roccaforte del suo Io, opponendolo, anche attraverso la semiologia del canto, alla fragilità psicologica di Fedra»[2]. Queste osservazioni di Biondi illustrano con chiarezza il meccanismo messo in atto da Seneca nell'esordio della *Phaedra,* un meccanismo che, a nostro parere, sottende un intento ancor più preciso, quello cioè di far emergere, già attraverso la costruzione antitetica delle prime due sezioni del dramma, quanto l'elemento del contrasto sia strutturalmente radicato nella tragedia in questione.

La monodia di Ippolito (vv. 1-84) si presenta in effetti come un prologo anomalo[3]

[1]Già Biondi 1984, p. 132 aveva notato, sulla scorta delle osservazioni linguistiche del Traina, la propensione di Seneca per l'antitesi intesa come elemento strutturale della tragedia: «l'antitesi si rivela una (per non dire la) struttura portante non solo dello stile ma anche e soprattutto del pensiero e della cultura senecana. ... »

[2]Cfr. Biondi 1997, p. 62. Lo studioso continua così la riflessione citata: «il risultato, comunque, è quello di una tragedia congestionata che comincia con lo scontro, prima inter-personale di due psicologie (quella imperturbabile di Ippolito e quella travolta dalla passione di Fedra), poi con quello intra-personale della protagonista, così profondamente descritta dal suo poeta che, ancor oggi, divide la critica fra innocentisti e colpevolisti».

[3]Ricordiamo a tal proposito quanto sostenuto giustamente da De Meo 1986, p. 131: «…viene ribadita l'eccezionalità del prologo della Fedra, i cui aspetti del tutto singolari rendono impossibile una catalogazione non solo secondo gli schemi del teatro classico greco, ma anche secondo quelli degli altri drammi senecani».

rispetto alla tradizione tragica senecana, poiché mostra almeno due caratteri di estrema novità: è un prologo lirico[4] e a carattere mimetico[5] .

Essa non possiede quindi nessuno degli stilemi tipici dei prologhi senecani (presentazione del personaggio, narrazione dell'antefatto, annuncio degli avvenimenti futuri, congedo)[6], anzi evidenzia una totale originalità rispetto a queste formule. Ippolito non narra nulla di sé, né della propria storia, né tanto meno fa riferimento alle vicende della sua famiglia. Il giovane non si rivolge affatto al pubblico ma si mostra nella situazione che più gli è congeniale, in un momento di vita vissuta, presentandosi così in maniera ben chiara, seppur involontaria, all'uditorio. Il *canticum* di Ippolito, dunque, facendo mia la giusta osservazione del De Meo «si presenta effettivamente come compiuta in se stessa, nel senso che illustra una fase della caccia – partenza dei cacciatori e preghiera a Diana- che si realizza indipendentemente da altre circostanze, senza determinare

[4]Si parla di prologo lirico poiché le parole di Ippolito sono scandite non, come d'abitudine, in metro giambico, ma in anapesti. È questa la ragione per la quale esso può ben corrispondere alla definizione di monodia o di *canticum*. De Meo 1986, p. 140 parla di una «cura tutta particolare riservata ai valori della musicalità e del ritmo, incentrato sulla cadenza anapestica e sostenuto da una struttura fonica costantemente perseguita» come se «l'intensa carica ritmico-musicale preesista al contenuto e in qualche maniera lo determini». Cfr. Boyle 1987, p. 135: «it is the only genuine play of Sen. to open to a lyric mode (Oct. also begins in anapest), i.e. its monologue is a monody». Questo stesso aspetto viene messo in evidenza anche da Grimal 1965, p. 3 e da Coffey e Mayer 1990, p. 88. Dupont 1991, p. 127 individua un significato particolare per questo prologo in anapesti sostenendo che Seneca gli ha conferito la forma di *canticum* per sottolineare la lontananza di Ippolito dal mondo umano e la sua estraneità da tutto ciò che ha a che fare con esso.

[5]Si fa invece riferimento ad uno statuto mimetico del prologo per il fatto che in esso Seneca dà vita ad una vera a propria scena di caccia che vede come protagonista il giovane Ippolito, dapprima intento a dare ordini ai compagni, poi impegnato a chiedere aiuto alla dea Diana per la buona riuscita della sua impresa. Cfr. Mazzoli 1998, pp. 125

[6]Cfr. Mazzoli 1998, p. 123. Un altro caratteristica peculiare di questo prologo rispetto agli altri prologhi senecani sta nel fatto che esso non può essere considerato a pieno titolo né interno né esterno. Ippolito è certamente un personaggio interno al dramma, poiché ne è uno dei protagonisti, ma la sua scelta di vita, quella della solitudine dell'esistenza nelle *silvae*, e la scelta poetica di Seneca, di farlo recitare in un metro così inusuale, frappongono un'immensa distanza tra Ippolito e il resto del mondo e lo mettono alla stregua di un personaggio esterno al dramma. Per tale ragione Dupont 1991, p. 134 afferma: «le c*anticum* d'Hippolyte est un prologue tragique, un prologue externe. Il sert à installer, depuis l'exterieur de la civilisation, une sauvagerie qui va la menacer de l'intérieur, en contaminant Phèdre»

avvenimenti né essere da questi determinata»[7].

L'originalità metrica e soprattutto contenutistica della monodia di Ippolito è stata alla base di un giudizio erroneo da parte della critica che, per lungo tempo, ha voluto considerare questi versi come un pezzo di bravura a sé stante, senza legami o collegamenti con il resto del dramma, nonché privo, di conseguenza, dello statuto proprio di un vero prologo[8].

In realtà il prologo della *Phaedra*, come e più di altri prologhi senecani, ha un legame molto significativo con il resto dell'opera e ne presenta, seppur in maniera atipica, la maggior parte dei temi fondamentali. Non possiamo pertanto non essere d'accordo con Giovanna Garbarino quando afferma che «un'estensione dell'indagine al resto dell'opera permette di individuare una fitta, anche se talora sotterranea, rete di relazioni fra la scena introduttiva e altre parti della tragedia e di delineare in particolare alcuni tratti pertinenti della figura di Ippolito che si

---

[7]De Meo 1986, p. 132. Cfr. inoltre Picone 2004, p. 137: «il prologo della *Phaedra* presenta caratteristiche decisamente anomale, giacchè il *canticum* di Ippolito, che occupa i primi ottantaquattro versi del testo senecano, sembra essere del tutto avulso dal contesto drammatico, visto che non presenta alcun esplicito riferimento all'azione tragica successiva e alle ragioni che la determineranno». Cfr. inoltre Boyle 1987, p. 135: «the monologue is in no sense an expository prologue but plunges us *in medias res*». Già Giomini 1955, p. 31 aveva affermato a tal proposito: «il prologo senecano, non più espositivo, secondo la tecnica euripidea, introduce direttamente nel cuore del dramma, volendo appunto significare l'*eventum*» e ancora Giomini 1955, p. 37 spiegherà ancor meglio questo concetto affermando: «così, con quella tecnica personalissima, che mirava ad illuminare col prologo il carattere del protagonista introducendolo subito a parlare, e quindi attraverso la sua viva voce, Seneca ha squadernato nei suoi sentimenti più profondi, nelle sue aspirazioni più elevate, nelle sue inclinazioni più singolari, il figlio di Teseo: l'uomo in stretto connubio con la natura, l'uomo in travolgente comunione con la divinità». Interessanti in proposito anche le osservazioni della Dupont 1991, p. 125: «en outre Hippolyte... ne raconte pas ses aventures passées, il ne parle ni de lui ni des autres personnages ou encore des relations le liant à eux. Son *canticum* ne peut même pas être considéré comme un monologue de *dolor* dépourvu de sa tonalitè habituelle et réduit à sa fonction narrative, tranformé en un prologue protatique comme ceux que l'on trouve dans la comédie». Per tale ragione la Dupont (p. 129) definisce la monodia come il canto di un re selvaggio.

[8]L'assenza di un vero e proprio prologo riguarda anche la Medea senecana, come ci fa giustamente notare Biondi 1984, p. 17: «la sua [del prologo] assenza nella Medea (come in altre tragedie) diSeneca fa sì che l'azione incominci non come reazione ad un susseguirsi di eventi che, in Euripide, hanno causato l'ira della protagonista, ma con l'ira stessa già al parossismo, di Medea».

situano non tanto a livello psicologico quanto tematico-ideologico ed hanno dunque notevoli implicazioni per l'interpretazione globale dell'opera»[9].

Questi versi dunque, oltre ad offrirci una prima raffigurazione del protagonista, mettono in campo alcune delle tematiche che troveranno ampi spazi di continuità nell'intera opera; espongono, anche se in maniera non del tutto esplicita, tutti quei filoni che avranno un maggiore sviluppo drammatico, e soprattutto accolgono quelle polarità che si riveleranno profondamente caratteristiche del dramma[10]. «Il significato e la funzione del prologo – dunque – si devono e si possono cogliere in modo adeguato solo cercando di evidenziare i rapporti che necessariamente intercorrono, ai vari livelli del testo, tra questa scena e il resto dell'opera»[11].

Seneca sembra dare già per scontata la conoscenza della *fabula* da parte del suo pubblico e, per questa ragione, egli non dimostra alcun interesse a soffermarvisi[12]. Quel che gli importa è invece dare forma al suo personaggio e rendere ben evidente il suo modo di essere[13], in modo tale da porlo subito in netto contrasto con Fedra, che comparirà nella scena immediatamente successiva (da alcuni considerata pure parte del prologo[14]) e che verrà anch'essa posta sotto

[9]Garbarino 1980, p. 70.

[10]A proposito delle antitesi tematiche che il prologo introduce, in particolare per quanto concerne Fedra e Ippolito, De Meo 1986, p. 137 afferma: «l'intenzionalità del nostro caso è fuori discussione, e il rilievo antitetico prospetta una inconciliabilità di caratteri e di vedute che non può che sfociare nella tragedia». Cfr. inoltre le importanti riflessioni di Petrone 1984, p. 66 a tal proposito: « la trama di questa tragedia è basata su una serie di opposizioni, da cui ne dipende l'equilibrio e la stringatezza, tra esclusione/appartenenza, spazio esterno/ spazio interno, solitudini boschive/reggia, campagna/città, caccia/amore, rifiuto della regalità/regalità. Ad uno dei due poli sta Ippolito, all'altro Fedra». Biondi 1989, p. 64 definisce l'antitesi «come figura … cromosomica di tutto Seneca prosatore e poeta».

[11]Garbarino 1980, p. 68 s.

[12]Cfr. Coffey e Mayer 1990, p. 89: «it is probable that S., who often takes for granted the audience's knowledge of *historia fabularis*, here too assumes that we will identify the huntsman as Hippolytus and so recall the essential element of his moral life, chastity».

[13]A tal proposito asserisce giustamente Martina 1981, p. 208: «A Seneca non interessa il mito ma l'anima del personaggio».

[14] A tal proposito Giomini 1955 considerava il prologo tripartito tra la monodia di Ippolito, il monologo di Fedra e il dialogo tra la regina e la nutrice. Runchina 1966, p. 29 considera il

gli occhi dello spettatore senza alcuna presentazione preliminare, già in preda al suo *furor* amoroso. Alla presentazione *in medias res* di Ippolito fa eco, in effetti, in perfetta simmetria, quella di Fedra, la cui personalità viene delineata da Seneca per mezzo della stessa tecnica utilizzata per Ippolito, ossia facendo emergere i più significativi aspetti del carattere della donna e i suoi sentimenti più profondi dalle sue stesse parole[15].

Il monologo di Fedra non occupa più di cinquanta versi: ma tali versi sono enormemente ricchi di spunti fondamentali per definire il carattere della regina e di conseguenza per impostare tutti i contrasti che la vedranno protagonista nel corso della tragedia. Dunque, come ci suggerisce Giomini, «Seneca … ha inteso col monologo di Fedra, non diversamente che con la monodia di Ippolito, introdurre da sola sulla scena la donna, e, con l'artificio ed espediente a lui caro, delinearne attraverso la sua viva voce, come in dolorosa confessione, l'indole, il credo, i sentimenti»[16].

La personalità di Fedra, il suo carattere, le sue emozioni affiorano pertanto anche a partire da ciò che Ippolito ha messo in evidenza nel corso della monodia, e la sua caratterizzazione trova il suo significato più profondo proprio nel confronto con quella di Ippolito e, soprattutto, nell'opposizione pressoché totale che si instaura tra loro[17].

---

prologo bipartito in due scene: «nella prima, in anapesti (vv. 1-84), compare Ippolito con il seguito dei cacciatori; nella seconda (vv. 85-273) Fedra insieme con la propria nutrice». Picone 2004, p. 137 si chiede ancora: «Lo *status* di prologo va riconosciuto alla sola monodia o all'intera sezione che precede il primo canto corale? O, piuttosto, così marcate anomalie strutturali devono indurre alla conclusione che nella *Phaedra* il prologo è del tutto assente?».

[15]Cfr. Giomini 1955, p. 37 e 40.

[16]Giomini 1955, p. 40.

[17]Un'operazione di questo genere viene messa in atto anche nella Medea senecana, come mette chiaramente in evidenza Biondi 1984, p. 29: «l'effetto dunque, della presentazione di Medea al colmo dell'ira e della immediata, asindetica giustapposizione dell'imeneo, appare predeterminato e chiaro: il vero prologo della tragedia è lo scontro drammatico fra due logiche, due radicali atteggiamenti psicologici, morali, esistenziali: quello della volontà di male, di morte, di vendetta personificato da Medea ed espresso nel suo monologo e quello della volontà di bene, di vita e di gioia espresso nell'epithalamion cantato dal coro».

Si è scelto dunque, proprio in virtù del valore che questi due passi assumono nell'economia del dramma, di proporre una presentazione delle più significative antitesi interne alla tragedia che prenda le mosse proprio dall'analisi e dal confronto fra questi due momenti chiave della *Phaedra.*

Sono in primo luogo le antitesi che definiremo spaziali ad emergere da un raffronto, anche superficiale, fra i due passi.

Sebbene nessuno dei due personaggi sia rappresentato nel proprio luogo di elezione, ma entrambi compaiano piuttosto in uno spazio intermedio – quello delimitato dalla scena, l'unico dove effettivamente i due si incontreranno – risulta evidente sin dal principio quanto i due mondi a cui Ippolito e Fedra appartengono siano profondamente distanti fra loro. Lo spazio della *silva*, dove Ippolito aspira a dirigersi nel corso dell'intera monodia, sino all'esplicita invocazione finale del v. 82 (*vocor in silvas)* si contrappone in maniera alquanto perspicua a quello del palazzo, da cui, già prostrata dal suo terribile *malum*, emerge Fedra per pronunciare il suo monologo. A questa antitesi spaziale se ne legano molte altre: prima fra tutte quella che vede scontrarsi l'interiorità che potremmo definire radicale di Fedra all'esteriorità, altrettanto radicale, di Ippolito. Tutti gli atteggiamenti di Ippolito sono infatti indirizzati verso l'esterno, ossia verso i compagni a cui si rivolge perentoriamente per dar loro precise istruzioni di caccia. Ben diverso l'atteggiamento tenuto da Fedra, che appare invece completamente ripiegata su se stessa, tutta concentrata sui sentimenti contrastanti che la pervadono.

Lo spazio del palazzo rappresenta però anche il luogo deputato a nascondere la colpa commessa da Fedra, venendo così a disporsi totalmente in opposizione con le rivelazioni della donna, che avvengono al contrario tutte sulla scena. L'antitesi tra occultamento e disvelamento di un segreto e di una colpa risulta profondamente connaturata allo statuto del genere tragico e può certamente essere riscontrata nella gran parte delle vicende che ci sono state tramandate.

Tuttavia, sebbene esistano e siano fortemente operanti anche nella *Phaedra* talune opposizioni strutturalmente connesse al genere tragico, ciò che importa porre in evidenza nel percorso che ci accingiamo a intraprendere non è necessariamente l'originalità di queste antitesi, ma piuttosto la modalità attraverso la quale tali antitesi, che potremmo definire strutturali al teatro tragico, si intersecano e si incrociano, in un percorso complesso e per nulla lineare, con gli altri livelli e percorsi antitetici presenti nel dramma.

Dal confronto fra monodia e monologo inizia ad emergere, per esempio, un ulteriore elemento di contrasto, quello relativo al tema dell'inseguimento, che ad un primo sguardo potrebbe rientrare nell'alveo delle sole antitesi spaziali ma che in realtà, trasversalmente, abbraccia gran parte delle tematiche antitetiche trattate. Mentre il giovane cacciatore invita i compagni ad inseguire le fiere alla guida di una muta di cani feroci, Fedra, sin dai versi di apertura del monologo (110-111) e, più ancora, nel successivo dialogo con la nutrice – personaggio atto, sovente insieme al Coro, in questo dramma più che altrove, a far emergere con speciale attenzione i contrasti e le polarità che interessano tutti i personaggi principali della vicenda[18] – (vv. 233-35), manifesta un'insana attrazione per questa attività mutando però l'oggetto della caccia: non più le fiere silvestri ma

[18] A proposito del ruolo della nutrice nei drammi senecani e nella *Phaedra* si rimanda al lavoro di tarantino 1985, pp. 53-68. La studiosa nota infatti alcuni aspetti di sicuro interesse per la nostra nalisi. Cfr. p. 64: «Seneca, con piena consapevolezza, opera un ulteriore scarto rispetto agli elementi forniti dalla tradizione del genere per il personaggio della *nutrix*, non solo dimostrando per questa figura un interesse che esce sicuramente da ogni fissità di codice e sorpassa la norma euripidea, ma anche e soprattutto facendone la depositaria e la portavoce della sua concezione etica, sostenitrice delle ragioni della *bona mens* da una posizione dottrinariamente precisa e coerente»(p. 64). Anche in relazione ai casi di incongruenza e ai bruschi cambiamenti di opinione del personaggio la Tarantino si esprime in maniera interessante: «non è poi senza fondamento sostenere che certe incoerenze, certi bruschi cambiamenti di atteggiamento non sufficintemente motivati, rientrano nella ricerca e nell'uso dell'antitesi da parte di Seneca "non solo sul piano dell'espressione, ma anche su quello dell''invenzione' e dell'organizzazione dei contenuti" per raggiungere attraverso la "Pathetisierung" un più efficace ammaestramento morale». A propsito del trattamento di questo personaggio nel nostro dramma si rimanda in particolare a Petrone 1984, p. 24; Garbarino 1982, p. 329; Carlozzo 1998 pp. 107 e 110 e Castagna 2006. Per quanto concerne invece l'importanza del Coro nello sviluppo di alcuni significativi spazi di antitesi nel corso del dramma, si renderà ampiamente conto della questione nel corso del II capitolo.

l'indomito figliastro. Pur non potendo esistere – anche a causa dei segreti che si trova costretta a dover celare – se non dentro lo spazio del palazzo, Fedra, facendosi portatrice di un contrasto di immenso valore, anela vanamente, sin dalle sue prime affermazioni, al mondo di Ippolito.

Il tema della vita secondo o contro natura compare anch'esso a partire dal *canticum* dell'eroe e dal monologo della regina, e viene implicitamente presentato proprio secondo le medesime modalità che verranno messe in atto nel prosieguo del dramma. La decisione radicale di Ippolito di non partecipare alla vita civile che appare chiara sin dalla monodia e che nel secondo atto verrà posta in relazione al rifiuto, non meno grave, di unirsi ad una donna, rappresenterà in effetti la spia più manifesta di una scelta di vita da considerare contro natura. D'altra parte, la colpa maggiore di Fedra, quella che a sua volta ne rende il comportamento contrario alle leggi della natura, risiede invece in quel *nefas* che sarà la stessa regina a presentare come profondamente connaturato al suo *genus* (v. 128).

L'ampia analisi relativa ai contrasti parentali e familiari, assolutamente dominanti nella tragedia, trova anch'essa il proprio punto di partenza proprio nelle esternazioni in cui Fedra prorompe nel monologo (vv. 113-123). Da qui ha inizio il confronto antitetico che oppone la vicenda di Fedra a quella della madre; da questi versi emerge il paragone continuo e assai fecondo fra due amori sventurati rivolti verso due esseri – ciascuno a suo modo – feroci e indomabili: Ippolito e il Minotauro, creatura non dissimile, per sua stessa natura, dal mostruoso toro che emergerà dal mare per prendersi la vita del giovane eroe. D'altra parte la monodia ci offre un'immagine di Ippolito profondamente riconducibile anch'essa al lato materno della sua parentela: al suo statuto di figlio dell'Amazzone molto più che di figlio di Teseo, eroe civilizzato e civilizzatore per eccellenza.

Anche il confronto antitetico fra le divinità di Diana e quella di Venere occupa una posizione di sicuro rilievo sin dai primi versi del dramma. È noto infatti che

la seconda parte della monodia (vv. 54-84) costituisce interamente un inno a Diana, considerata qui dea delle *silvae* e protettrice dei suoi abitanti, e per tali ragioni sommamente venerata da Ippolito. La divinità di Venere fa invece la sua comparsa nel corso del monologo (vv. 124-127) di Fedra per ragioni del tutto differenti. Ben lungi dal venerarla, la regina le attribuisce la colpa per tutti gli eventi luttuosi piombati sulla stirpe del Sole di cui ella è diretta discendente: ponendo così, sin dal principio, il tema delle antitesi fra le divinità in stretta connessione con quello, altrettanto significativo, del conflitto parentale.

Il rapido raffronto fra le due sezioni iniziali del dramma ci ha concesso di mettere rapidamente a fuoco le principali tematiche sulle quali sarà incentrata la nostra analisi ma soprattutto ci concede di osservare la complessa modalità del procedere per antitesi praticata dal nostro autore. All'interno della *Phaedra,* in maniera apparentemente naturale, vengono ad instaurarsi, sin dal principio, una serie di importanti opposizioni, ora relative alla semiotica spaziale, ora connesse, strutturalmente, allo statuto del genere tragico, ora invece più propriamente afferenti al livello dell'intrigo vero e proprio, sia in relazione al mitologema di Fedra e Ippolito e dunque alla tradizione, non solo tragica, inerente a questa vicenda, sia infine in dipendenza dalla rielaborazione senecana di tale vicenda in stretta relazione, pertanto, con l'attualità politica di Roma e con le concezioni filosofiche dell'autore.

Tutte queste antitesi si strutturano duque sin dalla monodia di Ippolito e dal successivo monologo di Fedra, in un intricato groviglio che finirà per permeare in profondità il dramma attraversandolo completamente. Il nostro intento sarà pertanto quello di tentare di districare questa complessa rete di antitesi al fine di far emergere quel sistema che, a nostro giudizio, rappresenta l'impalcatura strutturale su cui poggia e si sviluppa l'intera tragedia[19].

[19]Biondi 1984, p. 32 afferma, con un riferimento alla Medea senecana che può rivelarsi molto calzante anche per la nostra *Phaedra*, che l'antitesi (nel suo caso principlamente quella tra *furor*

2. SENECA E LA TRADIZIONE DEL CONFLITTO TRAGICO: L'*IPPOLITO* DI EURIPIDE

«Interdetto, segreto, insoddisfatto è l'amore di Fedra per Ippolito. Ciò che la sua passione le comanda, è Fedra stessa a proibirselo per fedeltà a Teseo. Anziché unirla all'amato, l'amore la divide, pertanto, anche da se stessa. Se potesse rinunciare al suo amore, o alla sua fedeltà, si colmerebbe la frattura, il tragico verrebbe accantonato nel compromesso. Poiché però non è capace né dell'una, né dell'altra cosa, dal momento che entrambe le possibilità stanno a lei, senza che tuttavia abbia il potere di realizzarle, Fedra è un'eroina tragica»[20].

Queste considerazioni che Peter Szondi destinava alla Phèdre di Racine possono senz'altro essere considerate valide per la vicenda di Fedra così come essa è stata affrontata in ogni epoca. Il conflitto messo in luce da Szondi tra i comportamenti che Fedra dovrebbe tenere e le azioni a cui invece la inducono i propri sentimenti, non è infatti un semplice portato del dramma raciniano ma risulta invece profondamente connaturato – anche se variamente declinato – alla stessa vicenda tragica di Fedra sin dalle sue origini. [21].

La vicenda di Fedra contiene inoltre un altro elemento imprescindibilmente connesso a quello del conflitto: l'idea della sua sua insanabilità. Ciò che induce Fedra alla morte è infatti la consapevolezza dell'impossibilità di giungere ad una risoluzione dello scontro che la vede protagonista, non essendo ella in grado né

---

e *bona mens*) diviene nel dramma «l'unica cornice, o per meglio dire, l'unica periferia e l'unico centro, senza eziologie e teleologie».

[20]Szondi 1961 (tr. it. 1996), p. 106.

[21]D'altra parte, la riflessione sul tragico, sin dai suoi esordi, ha individuato nel conflitto uno degli aspetti fondanti non solo della tragedia ma della concezione stessa di tragico già nell'antichità. Per una riflessione più approfondita sulla questione si rimanda ancora a Szondi 1961. In quest'opera lo studioso si propone di definire l'essenza del "tragico" non semplicemente come genere letterario ma soprattutto come concetto generale ripercorrendo le più importanti tappe della filosofia della storia del tragico a partire da Schelling, Goethe e Hegel sino a Kierkegaard e Schopenhauer. Szondi sceglie otto poi, nella seconda parte del saggio, otto tragedie che considera esemplari della concezione dialettica del tragico e fra queste pone appunto la Phèdre di Racine. Cfr. anche Lanza 1996, pp. 469-505.

di cedere né di rinunciare del tutto alla propria passione. Dunque la vicenda di Fedra è iscritta, dall'antichità sino all'età moderna, nell'alveo di un conflitto insanabile e per tale ragione, ci spingeremo ora alle sue origini cercando di esaminare la presenza e l'importanza che l'antitesi e il contrasto avevano assunto già nella tragedia che senza dubbio, rappresenta l'archetipo e il modello di tutte le riscritture successive: l'*Ippolito Coronato* euripideo[22].

2.1. Artemide e Afrodite: contrapposizioni tra le dee

οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον καλαδεινήν
δάμναται ἐν φιλότητι φιλομμειδής Ἀφροδίτη

("nè mai Afrodite che ama il sorriso sottomette
all'amore Artemide risonante dalle frecce d'oro")

Come ci fa ben notare l'inno omerico ad Afrodite (vv. 16-17)[23], la contrapposizione tra Afrodite e Artemide è uno scontro esistente sin dalle origini della religione greca, un contrasto che oppone due mondi opposti per eccellenza, quello dell'amore e quello della castità e della purezza. È questa una delle opposizioni più "classiche", una di quelle che potremmo considerare fondanti all'interno del pantheon greco[24].

Per quanto concerne l'*Ippolito* euripideo, molte parole sono state spese dalla critica per individuarvi il significato più profondo dell'antitesi e dello scontro tra

[22] Non si deve dimenticare, a tal proposito, l'esistenza di un primo *Ippolito*, il *Velato*, di cui non ci restano che pochi frammenti, che potebbe aver rappresentato per Seneca un modello non meno significativo, soprattutto in relazione alla dichiarazione d'amore di Fedra che, da quanto ci è possibile ricostruire, avveniva anche in quell'opera per bocca della stessa regina. Dell'azione di questo modello si renderà conto nel corso del lavoro, facendo riferimento anche alle fonti e alla bibliografia in materia.

[23] Cfr. Susanetti 2005², p. 11.

[24] A proposito della posizione specifica che Afrodite occupa nel *pantheon* greco, cfr. Pironti 2007: «la position spécifique qu'Aphrodite occupe dans le panthéon des grecs, par sa dimension cosmique et sa toute-puissance, comme par son autorité sur Zeus nous permet de comprendre l'exclamation terrifiée de la nourrice de Phèdre: Cypris n'est donc pas un dieu, mais si cela était possible, quelque chose d'autre et plus grand encore qu'un dieu»

Afrodite e Artemide, soprattutto in considerazione della massiccia e fondamentale presenza delle due dee nel dramma e del fatto che, anche quando esse non sono effettivamente in scena, vengono continuamente nominate da tutti i protagonisti tanto da risultare, soprattutto per quanto riguarda Afrodite, una presenza costante.

Il contrasto tra le due divinità doveva essere d'altro canto anche immediatamente percepibile per il pubblico ateniese grazie alla presenza sulla scena delle statue delle due dee che, prima ancora che il dramma prenda avvio, si ergono a mostrare la propria potenza e l'influenza che possono esercitare sulle sorti dei mortali[25].

Artemide e Afrodite inoltre sono state spesso poste strettamente in relazione con i due protagonisti dell'*Ippolito* che finiscono per essere rappresentati, con una tipizzazione forse eccessivamente semplicistica, come esseri completamente soggetti alla sovranità assoluta della divinità e totalmente inconsapevoli e impotenti davanti alla vicenda che si trovano ad affrontare.

Naturalmente, come avremo modo di osservare in seguito, non è possibile slegare totalmente le figure di Fedra e Ippolito dal rapporto che essi hanno con la divinità: ma trovo che vi siano in questi personaggi numerosi altri aspetti che, in qualche maniera, esulano dal piano più prettamente religioso e che meritano un'analisi altrettanto attenta.

Il contrasto tra le due dee, in primo luogo, è un contrasto intrinseco alla loro stessa caratterizzazione, ai poteri, agli attributi divini a cui ciascuna di esse è associata. Sono proprio questi attributi a renderle terribilmente lontane tra loro, come facessero parte di due mondi inconciliabili: per l'una quello della passione, del desiderio erotico, ma anche del matrimonio e del concepimento, per l'altra

[25]Cfr. Zaidman 2005, p. 335: «La présence des statues permet de mettre en scène concrètement le choix d'Hippolyte qui, des son entrée, couronne l'une, la statue d'Artémis, et ignore, voire défie l'autre».

quello della castità e della purezza, che trova poi espressione nella frequentazione dei boschi e delle selve e nella caccia.

È interessante osservare come nel dramma di Ippolito anche questi poteri trovino una sorta di rovesciamento o meglio, vengano a mostrare il rovescio di una stessa medaglia, mettendo in luce come, anche per le divinità, così come per Fedra e Ippolito, non tutto è come appare.

Afrodite infatti, dea dell'amore, assume qui una caratterizzazione violenta e cupa: i suoi comportamenti non producono altro che frutti di morte[26]. Eros dunque, e con esso naturalmente Afrodite, viene rappresentato non come la forza pacifica che suscita la passione nei mortali ma piuttosto come un potere devastante e distruttore per chi si trovi a subirlo[27].

Questo contrasto tra amore e morte viene espresso con estrema chiarezza dalla nutrice che alla domanda di Fedra sull'essenza dell'amore risponde:

ἥδιστον, ὦ παῖ, ταὐτὸν ἀλγεινόν θ'ἅμα[28]

("una cosa dolcissima, figlia mia, ma anche dolorosa"[29])

sentendosi rispondere a sua volta dalla regina:

ἡμεῖς ἄν εἶμεν θατέρῳ κεχρημένοι[30]

("a me, allora, è toccato solo il dolore")

[26]Fedra, come vedremo, si troverà sospinta quà e là, in balia proprio di questa forza distruttiva di *eros.* Zaidman 2005, p. 343, mette in luce come il dramma di Ippolito sia «un symbole de la double figure de dieux, bienveillants ou terribles, selon qu'ils estiment honorés ou dédaignes». E ancora Pironti 2007 p. 150 afferma che Afrodite, per esercitare il suo ruolo di divinità della sessualità, dalla quale dipende interamente la vita dell'universo e dei suoi abitanti, ha bisogno di *bia* e *kratos* ed è costretta a punire coloro che cercano di ribellarsi a questo ordine cosmico. La Pironti propone quindi per Afrodite tale definizione: «une puissance divine tyrannique qui impose à l'univers entier le joug de l'union sexuelle et les violences de la fureur érotique».

[27]A tal riguardo Segal 1965 p. 158 connette queste caratterizzazioni della divinità, soprattutto per quanto concerne Afrodite, con l'immagine della violenza distruttrice dela mare. Cfr. anche Barrett 1992(=1964), p. 154 ss.

[28]v. 348.

[29] Tutte la traduzioni dell'*Ippolito* sono di Susanetti, Milano 2005.

[30]v. 349.

Artemide, d'altro canto, dea della purezza e della castità, all'interno del dramma viene invocata dal coro (vv 165 ss.) non solo come signora degli archi, secondo la caratterizzazione più cara ad Ippolito, ma anche come protettrice dei parti[31]. Questo aspetto del culto la allontana da quell'ideale di castità e di purezza a cui Ippolito appare fortemente legato, per porre la divinità all'interno di un universo più concreto, all'interno di quel mondo di cui il giovane rifiuta sdegnosamente di fare parte. Artemide inoltre, come avremo modo di osservare meglio in seguito, imposta con Ippolito una relazione, una *συνουσία* che la avvicina molto al mondo della sua rivale.

Artemide e Afrodite, dunque, diventano in qualche maniera simbolo di un contrasto interno alla loro stessa caratterizzazione, prima ancora di trovarsi ad affrontare lo scontro che le mette in opposizione all'interno della tragedia stessa e che finisce per assumere i contorni di una lotta per il potere e la supremazia sui mortali, una lotta che vede, all'interno di questo dramma, la vittoria della dea dell'amore[32].

La grande parte della critica ha visto nel conflitto tra queste due divinità l'ombra di un conflitto più ampio e più rappresentativo, quello tra due sfere del mondo lontane e inconciliabili[33]. Certamente però Fedra ed Ippolito non sono più, o per lo meno non soltanto, nell'*Ippolito* euripideo, rappresentanti paradigmatici di queste due aspetti radicalmente contrastanti del vivere umano. Questi personaggi infatti, agli occhi di Euripide, così profondamente influenzato dalla

[31] Artemide Λοχία era una delle divinità invocate durante il parto e spesso le si attribuiva l'epiteto di Ilizia, caratteristico di Hera, dea della maternità. Cfr. a tal proposito Segal 1965, pp. 158 ss.

[32] Cfr. Diano 1976, p. 102: «è Afrodite che trionfa. A lei scioglie il coro l'inno della vittoria nell'ultimo stasimo, di lei e di eros esalta la potenza nel primo. Di contro è Artemide, ma inattiva e lontana, come è l'ideale della virtù che ella esprime e sublima».

[33] Zaidman 2005 a p. 348 mette in evidenza come la scelta finale di Artemide di assegnare ad Ippolito un culto che abbia a che fare con il matrimonio e che rappresenti, in qualche maniera, la perdita della castità da parte della donna, ponendosi in un certo modo come culto di mezzo tra le sfere di influenza delle due divinità, possa rappresentare una sorta di riconciliazione finale tra le dee.

società del suo tempo, non possono più mettere in scena e simboleggiare un contrasto puramente religioso e rituale ma si evolvono e si riscoprono con una modernità quasi totalmente estranea anche ad autori di molto posteriori ad Euripide.

Sarà lo stesso tragediografo, tredici anni dopo l'*Ippolito*, a tentare addirittura di eliminare il potere della divinità, Afrodite, mettendo in bocca all'Ecuba delle *Troiane* il celebre rimprovero (v. 988 s.: *ὁ σός δ'ἰδών νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις/τὰ μῶρα γὰρ πάντ'ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς*,: "fu la tua mente che a vederlo divenne Cipride. Tutte le follie infatti, sono per i mortali Afrodite"[34]) che l'anziana regina rivolge ad Elena e attribuendole così tutta la responsabilità delle sue azioni. Ecuba, con queste parole, mette in dubbio, forse per la prima volta in tutto il teatro greco, l'influenza della divinità nelle vicende umane e, soprattutto, fa appello alla capacità che l'uomo deve avere di opporsi alle passioni che lo divorano[35], atteggiamento che la Fedra euripidea, come avremo modo di notare, tenterà di osservare portandolo sino alle estreme conseguenze.

Per renderci conto del ruolo fondamentale che Artemide e Afrodite assumono nella vicenda tragica narrata da Euripide, occorre osservare anzitutto il gioco di simmetrie che struttura tutta la tragedia, e che vede come polo fondamentale proprio la presenza, sulla scena e nelle parole dei personaggi, delle due dee che incorniciano tutta la tragedia, impregnandola della loro presenza.

«Le due divinità, femminili entrambe, si corrispondono. Sono presenze tipiche per Euripide di istanze sovraordinate e onniscienti con la funzione di informatrici e di esplicatrici, qui collocate in perfetto *pendant* sia visivo sia semantico»[36].

Queste parole di Anna Beltrametti traggono conferma anche solo da una rapida osservazione della costruzione del dramma. Ad aprire la tragedia è infatti

[34] Traduzione di E. Cerbo, Milano 1998.
[35] Cfr. Paduano 1984, p. 66.
[36] Cfr. Beltrametti 2001, pp. 113-114 e Barrett 1992 (=1964, p. 154)

proprio una divinità, Afrodite che si presenta in maniera solenne (vv. 1-2) e proclama, sin dal principio, la grandiosità del proprio potere e il pericolo che corrono i mortali che disprezzano tale potere. La dea presenta poi immediatamente i personaggi principali del dramma: Ippolito, colui che la considera la peggiore tra le dee (v. 16), disprezzandone i doni, e Fedra, lo strumento della propria vendetta. A fronte della colpevolezza di Ippolito, che merita un duro castigo per la propria empietà[37], la dea mette immediatamente in luce l'innocenza della donna[38], che pagherà per una colpa non sua e che rimarrà vittima dell'egoismo della divinità.

Come ci suggerisce Knox, dunque «the Hippolytus begins with a powerful presentation of an external force wich not only predicts but also determines; Aphrodite tells us not only what will happen but announces her responsibility and explains her motives»[39].

Il dramma non vedrà più la presenza in scena di alcuna divinità sino alla sua terribile conclusione quando, come a chiudere il cerchio, entra in scena, del tutto inaspettatamente, Artemide[40].

All'interno del gioco di simmetrie in cui la tragedia trova uno dei suoi aspetti chiave, Artemide giunge al termine del breve quarto stasimo, completamente dedicato alla potenza di Cipride e di *Eros* sugli dei e sugli uomini.

---

[37]Cfr. Pironti 2007, p. 134: «la mort d'Hippolyte prend la forme d'une punition exemplaire, d'un contrappasso. ...Aphrodite rétablit ainsi son autorité, affirmant dans une métaphore mortelle la nécessité de la domestication par le joug». Cfr. anche Turato 1974, p. 156.

[38]Questo aspetto presenta un'importanza non indifferente soprattutto dopo le critiche ricevute da Euripide per la rappresentazione di una Fedra scellerata e colpevole nell'Ippolito Velato, opera che il tragediografo aveva messo in scena alcuni anni prima. A tal proposito cfr. F. Zeitlin 1996, p. 108: «But in the light of the new Phaedra, Aphrodite's appearance in the prologue becomes indispensable for our plot. Pratically speaking, we need her to reveal us the simple fact that Phaedra would not reveal... it is essential that Aphrodite reveal herself as the cause of Phaedra affliction».

[39]Cfr. Knox 1952, p. 4.

[40]A tal proposito Segal 1965, p. 150 afferma: «Artemis'entrance here, immediately after the hymn to Aphrodite, is something of a coup de théâtre. It is also re-emphasizes the basic conflict to the play, the opposition of the two goddesses, at the point when the opposition has completed its destruction of human life». Cr. Anche Knox 1952, p. 25 ss e Barrett 1992 (=1964), p. 395 ss.

Proprio quando Afrodite sembra aver ottenuto la tanto agognata vendetta (il quarto stasimo trova infatti una conclusione che sembra non lasciare scampo a i mortali: vv. 1280 s.: *συμπάντων βασιληίδα τιμάν,/Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις:* "tu sola, o Cipride, regni su tutti con sovrana maestà"), giunge dunque Artemide a ristabilire gli equilibri, a manifestare il proprio potere all'interno di una vicenda che, per ammissione della stessa dea, è stata interamente governata da Afrodite e su cui ella non ha potuto nulla[41]. Ancora una volta, come già aveva fatto Afrodite nel prologo, Artemide proclama a gran voce l'innocenza non solo del suo protetto, di Ippolito, ma soprattutto di Fedra: che ha agito con saggezza (*γνώμη*, vv. 1304 s.) e secondo le regole e i costumi che la città imponeva[42]. La dea infine, dopo aver giurato vendetta alla rivale[43], conforta Ippolito donandogli ciò a cui il giovane aveva sempre aspirato in vita: essere onorato come un dio.

Afrodite, dunque, apre al pubblico le porte della casa di Teseo dando il via a una vicenda che è in buona misura governata da lei stessa e stabilisce la funzione che ciascun personaggio dovrà assumere nel suo dramma, introducendo uno dei temi fondamentali della tragedia: quello del potere immenso di *Eros*, che governa

[41]Artemide afferma infatti che nessuna divinità può opporsi al desiderio di un altra e che per tale ragione essa non ha potuto impedire la morte di Ippolito (1327 s.). Cfr. inoltre F. Zeitlin 1996, p. 62: «at the end Artemis, the other goddess, is on stage, but Aphrodite, long vanished, is also there. She had presided at a distance ever tha main event..». Sulla presenza in scena di Artemide nel finale della tragedia come *deus ex machina* cfr. Lanza 1984, p. 110 s.

[42]Cfr. Turato 1974, p. 161.

[43]Cfr. Ussani 1915, p. 6: «siamo dunque dinanzi ad un conflitto tra dee che si compie e si espia nel sangue dei loro devoti. La vita di Adone, colpito dagli strali di Artemide, pagherà Ippolito lacerato dai cavalli per l'astuzia di Afrodite». E ancora Blomquist 1982, p. 407: «The acting of the gods is ultimately characterized by e ruthless egoism...». Afrodite per vendicarsi dell'offesa subita da Ippolito è pronta a sacrificare due vittime innocenti: Teseo e la stessa Fedra. Il sacrificio di Fedra verrà proclamato dalla dea sin dai primi versi, senza alcuna remora nell'affermare che la donna non rappresenta altro che uno strumento della sua vendetta e che, pertanto, il suo sacrificio risulta necessario, seppur ingiusto. É la stessa Artemide poi, davanti ad Ippolito morente, ad attribuire la colpa di ogni delitto ad Afrodite, tanto che Ippolito stesso afferma: *τρεῖς ὄντας ἡμᾶς ὤλεσ', ἠσθημαι, Κύπρις* (v. 1403). Artemide però non si mostra meno egoista nel rivendicare il proprio diritto ad uccidere uno dei favoriti di Afrodite per vendicare l'onta subita in una sorta di gioco di offese e vendette destinato a non trovare mai un esito. Cfr anche Zaidman 2005, p. 344.

sugli dei e sugli uomini, e davanti al quale nessuno può, né deve opporsi[44].

Artemide d'altro canto, al termine della tragedia, ne assolve tutti i protagonisti a partire della stessa Fedra, lodandoli per la purezza dimostrata e per il tentativo di tenere testa al potere devastante di una divinità potentissima[45].

É all'interno di questa cornice fatta di contrasti e di simmetrie, di incontri e di scontri divini, che si pone la vicenda, tutta umana, di Fedra e Ippolito, personaggi che Euripide presenta in una prospettiva nuova, anche e soprattutto nel loro rapporto con la divinità[46].

2. 2. Fedra e Ippolito: *eros* e *aidos*

2.2.1. Fedra tra colpa e innocenza: i tormenti di *eros* e la perdita dell'*aidos*

L' *aidos* – di cui Fedra individua due tipologie: una non malvagia e una causa di rovina per le case (vv. 383-86: *εἰσί δ'ἡδοναί πολλαί βίου /μακραί τε λέσχαι καί σχολή τερπνόν κακόν/ αἰδώς τε. δισσαί δ'εἰσίν, ἥ μέν οὐ κακή/ ἥ δ'ἄχθος οἴκων*)– costituisce uno dei due poli antitetici su cui si gioca un conflitto, tutto interno all'animo della regina, che si protrarrà nell'arco dell'intero dramma[47]. L'*aidos* rappresenta –

[44]A proposito del potere di Afrodite all'interno del dramma Zeitlin 1996, p. 59 s. paragona il ruolo di Afrodite nell'Ippolito a quello assunto da Dioniso nelle *Baccanti*, la dea infatti governa interamente il dramma ma soprattutto «demands recognition as a divinity. She is too insist that mortals recognize the alien power of the passionate forces in the world as also intrinsically one's own».

[45]Cfr. Knox 1952, p. 29: «they are opposites, but considered as divinities directing human affairs they are exactly alike. The repetitions emphasize the fact that the activity of Aphrodite and the passivity of Artemis are rôles which will be easily reversed. And the mechanical repetition of Aphrodite's phrases by Artemis depersonalizes both of them; we become aware of them as impersonal forces which act in a repetitive pattern, an eternal ordered dance of action and reaction, equal and opposite» e ss..

[46] Cfr. Beltrametti 2001, p. 111: «É nella citta democratica di Teseo che le strade di Ippolito e di Fedra si incontrano e confluiscono in una terza storia non più mitica ma drammatica ed etica».

[47]É un illuminante articolo di Segal 1970 a mettere in luce con particolare attenzione questa antitesi così fondamentale all'interno del dramma. In particolare cfr. p. 292: «Phaedra's double *aidos*, one could say, is her tragedy. She is caught between an inner purity which she cannot maintain and an external reputation which she will defend, finally, at the cost of this purity».

insieme alla purezza[48] – la virtù che più di ogni altra guida le azioni di Fedra, ciò a cui la regina, sopra ogni altra cosa, disperatamente, tende, senza riuscire mai ad ottenerlo fino in fondo: nemmeno con la morte.

É stato spesso osservato quanto questa Fedra sia lontana dal personaggio precedentemente tratteggiato dallo stesso Euripide nell'*Ippolito Velato*, guadagnando in questo dramma una nobiltà d'animo che altrove le è completamente estranea. Fedra infatti, discostandosi in maniera nettissima dal celebre motivo di Pothifar[49], in cui la donna rivela ella stessa al giovane di cui si è

Sul tema si osservino anche le recenti e ben approfondite osservazioni di Brillante 2006, pp. 44 ss.: «l'*aidos* opera in fondo come un freno inibitore nell'ambito della morale individuale, a sua volta condizionata da un sistema di valori socialmente condivisi: quella medesima sfera di valori che Fedra fa propri e per i quali si dice disposta a morire. Aristotele osserva che l'*aidos* non è propriamente una disposizione naturale (ἕξις), ma una passione (πάθος), che ha origine da un condizionamento esterno: il timore della cattiva fama». Mi sembrano interessanti, a tal proposito, anche le osservazioni di Barrett 1992 (=1964), p. 230. In particolare, riguardo alla seconda *aidos*, Barrett afferma «it is only with this bad αἰδώς, of course, that Ph. is concerned (she mentions the good one merely for the sake of distinction): she knows that this indecisiveness, this lack of resolution, is her besetting fault, and she names and dwells on it here because it prevents her from fighting down her love as she knows she should».

[48]Per quanto concerne invece il concetto di purezza, anche in questo caso, se ne potrebbero individuare due aspetti tra loro in contrasto: una purezza che Segal 1970 definisce sessuale e rituale e di cui, come vedremo, Ippolito si fa simbolo, e una purezza morale che è quella che Fedra tenta disperatamente di conservare, ben consapevole che, sebbene le sue mani siano pure, è il suo cuore che è macchiato da una colpa indelebile: *χεῖρες μὲν ἁγναί, φρὴν δ ἔχει μίασμά τι* (v. 317)

[49]Anna Beltrametti 2001, p. 111 parla a tal proposito di trasformazione irreversibile dei materiali da cui la vicenda muove e su cui lavora. In particolare Beltrametti parla di una sorta di processo iniziatico, insito nei tentativi di seduzione da parte della figura femminile a cui il giovane deve sottrarsi per divenire beniamino del dio. Ippolito, in questa tragedia, non supera la prova della tentazione per il semplice fatto che non la vive. In riferimento alle differenze che la Fedra dell'Ippolito Coronato presenta rispetto al motivo di Puthifar e anche all'*Ippolito Velato* cfr. anche Paduano 1984, p. 46 s.. Lo studioso ricorda come la forma originaria del motivo di Puthifar comportasse l'*avance* diretta da parte della donna, piuttosto che l'uso di una confidente. Sicuramente però proprio nel colloquio tra matrigna e figliastro consisteva l'*ἀπρεπές* che condannò il primo Ippolito all'insuccesso e che condusse Aristofane, alcuni decenni dopo, a definire Fedra come sgualdrina, consegnando poi alla tradizione l'immagine di Fedra come «iperbole di una sessualità non disciplinata... personificazione antonomastica della donna malefica, strumento di Afrodite, violatrice dell'*aidos*, turba della civiltà». (Beltrametti 2001, p. 101). In merito a questa questione si rimanda alle sempre penetranti osservazioni di Lanza 1984, p. 99 s. Su questo tema cfr. ancora Blomquist 1982, p. 399. Lo studioso riprende brevemente i tratti fondamentali del celebre motivo e ricorda anche alcuni personaggi della mitologia greca che vengono connessi ad esso, in particolare Bellerofonte e

invaghita la propria passione, è ben decisa, sin dall'inizio della tragedia, a tacere a tutti il proprio dramma, anche a costo di portare con sé questo segreto nella tomba [50].

La regina con il suo silenzio cerca di salvaguardare la propria *aidos* "sociale", di impedire uno scandalo che sarebbe fatale sia per lei stessa, sia per i figli legittimi avuti con Teseo[51].

Peleo. Lo studioso, con una tesi a mio parere, interessante, osservando il comportamento eccezionale di questa Fedra, attribuisce il ruolo che nel motivo di Putifarre è della donna alla divinità. È Afrodite che desidera la devozione del giovane e che viene rifiutata da lui ed è perciò sempre Afrodite che si vendica per l'affronto subito. Lo studioso inoltre legge nel comportamento tenuto da Fedra un riflesso dell'atteggiamento che le donne ateniesi del V secolo dovevano tenere per conservare la propria virtù libera da ogni sospetto e per non compromettere la buona reputazione dello sposo. Cfr. inoltre Diano 1976, p. 94. Anche Burkert 1987, pp. 187 ss.trattando del personaggio di Ippolito, lo riconnette al mito di Bellerofonte e al motivo di Putifarre connettendo la vicenda ai riti iniziatici e sacrificali di cui il giovane rimane vittima. In particolare, a proposito della ricezione del motivo in Grecia, Burkert afferma (p. 189): «il mito di Ippolito rappresenta un terzo tipo di trasmissione dall'oriente alla Grecia: non si tratta nè di propagazione, nè di imitazione...ma di adattamento di un racconto, sorretto da rappresentazioni, ad un rituale preesistente e, in questo senso, locale. … L'ideale di una casta Artemide che produce il contrasto patetico, anzi davvero tragico, non è ascrivibile al rituale, è la cristallizzazione prodotta dalla poesia; è Euripide». In relazione al racconto di Giuseppe e la sposa di Putifarre cfr. anche Brelich 1958, pp. 303 e Jesi 1979, in particolare pp.265 ss. Sull'influsso del motivo di Putifarre nella vicenda di Ippolito si rimanda anche a Brillante 2006, p. 36. Brillante sostiene che il motivo folklorico dal quale la vicenda di Ippolito prende spunto prevedeva esiti diversi ma era fondato su alcuni elementi ricorrenti: le *avances* della donna verso il giovane; il rifiuto della profferta amorosa; l'accusa della donna come «misura preventiva tesa a evitare le conseguenze di eventuali rivelazioni future».

[50] É la stessa Afrodite, nel prologo, a mettere in luce questo aspetto del carattere di Fedra, quando afferma, ai vv. 38-40: *ἐνταῦθα δὴ στένουσα κἀκπεπληγμένη/ κέντροις ἔρωτος ἡ τάλαιν'ἀπόλλυται/ σιγῇ, ξύνοιδε δ οὔτις οἰκετῶν νόσον* ("ed ora la poverina soffre, tormentata dall'assillo del desiderio: si consuma nel silenzio del palazzo e nessuno sa il perché").

[51] Cfr. Beltrametti 2001, p. 102: «Fedra parla poco, e quasi mai di sua iniziativa, si consuma in silenzio». A proposito del silenzio di Fedra cfr. anche Ussani 1915, p. 9. L'antitesi fra silenzio e parola all'interno di questo dramma meriterebbe un'ampia trattazione che in questa sede, per ragioni di spazio, non ci è concessa. Si rimanda però per una puntuale analisi della questione Knox 1952 p. 5: «the choice between speech and silence is the situation which places the four principal characters in significant relationship and makes artistic unity of the play» e ss.) e alle riprese della questione da parte di Turato 1976, Longo 1984, specialmente p. 80 , Lanza 1984, pp. 102 s. e Brillante 2006, p. 41 ss. Citiamo in particolare le interessanti conclusioni sulla funzione della parola in questa tragedia proposte da Turato 1976, p. 183: «nell'Ippolito invece la parola – oralità e scrittura – è assunta, in un quadro pessimistico e regressivo, come strumento di seduzione e d'inganno, di compromissione e di rovina, o come "mezzo" impotente, votato, quali ne siano le modalità d'impiego e i fini, al fallimento e allo scacco, così

Afrodite però ha deciso un destino diverso per Fedra, ha stabilito che il suo amore, che ancora è oscuro, sia rivelato ad Ippolito e sia reso manifesto a tutti.

Così, venuta a conoscenza del "tradimento" della nutrice, che ha rivelato i suoi sentimenti ad Ippolito, Fedra, in preda alla disperazione, dichiara, ai vv. 686-687, dapprima di essere stata disonorata (*κακύνομαι*) e poi di essere costretta a morire senza gloria (*εὐκλεεῖς*).

Proprio in ragione del disonore causatole dal comportamento della nutrice, Fedra ribadisce la volontà di morire apportando diverse motivazioni (vv. 715 ss.): procurare vita onorata ai suoi figli, trarne giovamento essa stessa, non disonorare la propria casa di Creta, non mostrarsi più davanti a Teseo dopo essersi macchiata di azioni tanto vergognose[52]. Ancora una volta il lessico utilizzato è tutto legato ai concetti di onore e di buona fama assai cari alla regina: l'aggettivo *εὐκλεᾶ* in riferimento alla vita dei figli, il verbo *αἰσχύνω* per indicare il disonore che procurerà alla sua casa, l'aggettivo *αἰσχροῖς* in relazione alle azioni da lei compiute e che Teseo non potrebbe perdonare.

Nell'intento di tener nascosta la sua colpa Fedra impiega sovente due concetti differenti ma in stretta connessione tra loro: tacere e nascondere. Al v. 712, infatti, Fedra chiede alle donne del coro di nascondere il suo disonore (*καλύπτειν)* e di mantenere il silenzio sulla vicenda (*σιγῇ)* [53].

Già nel corso della sua *rhesis*, in effetti, la regina si era servita di questo binomio.

---

che il suo dramma si fa anche dramma della realtà e della sua sua conoscibilità, ossessione della verità e dei testimoni: il problema che si troverà ad affrontare l'aristocratico Platone».

[52] Cfr. Blonquist 1982, p. 401: «(Fedra) is firmily determinated not to reveal her passion to anyone...She classifies her passion as a *νόσος*... and it cure herself she decised to subdue the passion with her intellectual power. When that treatment fails, she decides to starve herself to death rather than reveal the secret of her passion». Cfr. inoltre F. Zeitlin 1996, p. 53: «Unlike the first Phaedra, this Phaedra will not seek to justify her love for Hippolytus, nor will she scheme with drugs and potions to bring about its fulfillment. Rather, she seeks desperately to repress her desire... this Phaedra would never confront her husband face-to-face..Phaedra would rather die from shame, and die she does, at her own hand, before the return of Theseus».

[53]Beltrametti 2001, p. 107 parla di «lessico ricorrente del nascondimento, del velame, della copertura, del silenzio e della ricerca continua di altro e di altrove».

A partire dal v. 392 ella afferma di aver tentato di sopportare quanto le stava accadendo nella maniera più nobile possibile (*ἐσκόπουν ὅπως/ κάλλιστ᾽ἐνέγκαιμ αὐτὸν*) e di averlo nascosto a tutti (*ἠρξάμην... σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον*), consapevole di aver meditato un azione disonorevole. Ancora una volta le parole della regina mostrano le medesima attenzione ai due motivi chiave del nascondere e del tacere. Dunque, come ci suggerisce giustamente Longo «*σιγᾶν* e *καλύπτειν* non formano tautologia, ma descrivono due ambiti paralleli, ma distinti, di comportamento: l'ambito verbale (tacere) e quello gestuale e d'atteggiamento (Fedra terrà nascosto il suo male anche alla vista, e non solo all'udito, del prossimo: rimarrà segregata in casa, con corpo e il capo coperti, ravvolti nel peplo)»[54].

Non occorre ricordare che nell'*Ippolito Velato* era stato proprio il giovane a velarsi il capo per la vergogna in seguito alle profferte amorose di Fedra[55]. Questo particolare ci fa comprendere quanto ci sia di innovativo in questa seconda Fedra euripidea che ricalca un ideale di purezza che nel primo dramma doveva spettare soltanto al giovane figlio di Teseo.

Il fatto che tutti, inizialmente, ignorino l'origine del male che le sta divorando il cuore e l'anima inducono Fedra a pensare di poter conservare la propria *aidos* ottenendo una morte nobile e, per quanto ancora è possibile, pura. Pertanto la nutrice, dapprima estorcendole il motivo della sua sofferenza e poi rivelandolo addirittura ad Ippolito, l'ha privata dapprima dell'*aidos* individuale, che avrebbe potuto tentare di conservare soltanto morendo in silenzio e punendosi così per il proprio peccato, e poi dell'*aidos* sociale, che le avrebbe permesso di salvaguardare quantomeno il proprio onore e quello dei figli agli occhi di una società straniera

[54]Cfr. Longo 1984, p. 87.

[55]Sul personaggio di Fedra nel primo Ippolito si è espresso ampiamente in un recente lavoro Brillante 2006, p. 39 ss.. Brillante parla di una Fedra *ἀναιδής* in quanto l'eroina «porta a compimento quel ribaltamento dei valori, basati sulla fiducia e sul rispetto reciproci in un ambito - quello della sfera matrimoniale – che nella Grecia antica era affidato alle qualità morali e alla "virtù della donna"». Si rimamda anche a Barrett 1992 (=1964), p. 11.

e ostile[56].

L'estremo rimedio individuato da Fedra per cercare di salvaguardare questi aspetti sociali della purezza e dell'*aidōs* è quello di mettere in dubbio la purezza e l'onore di Ippolito. É proprio questo il gesto che non le verrà mai perdonato e che farà sì che il personaggio di Fedra conservi nel mito e nella tradizione una caratterizzazione estremamente negativa. In realtà, ancora una volta, il comportamento di Fedra è dettato dall'esigenza profonda di tentare di conservare il suo onore e, forse, ha anche un altra motivazione che si trova espressa nelle ultime parole delle regina: v. 730 s.:

τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι
κοινῆ μετασχών σωφρονεῖν μαθήσεται[57]

("dividerà questo male con me,
e allora imparera ad avere un po' di misura")

L'accusa di Fedra, quindi, ancora una volta in netto contrasto con la tradizione connessa a Putifarre, non ha come scopo la vendetta per essere stata respinta dal giovane amato, e neppure la paura di una reazione da parte dello sposo, dal momento che Fedra si toglie la vita ancor prima dell'arrivo di Teseo. A spingere Fedra ad accusare il giovane innocente sono invece due istanze di ben altro genere: il desiderio di salvaguardare l'onore proprio e soprattutto della prole e

[56] Segal 1970, p. 287 osserva come Fedra tenti di conciliare la moralità interna ed esterna delle sue azioni, cercando di preservare la propria castità e la propria purezza e, insieme, di non violare le norme sociali. La conciliazione tra tutti questi aspetti si rivelerà però per la regina assolutamente impossibile. Cfr. anche Turato 1976, p.162, Lanza 1984, p. 106 s.. Riguardo questa scelta di Fedra si esprime ampiamente anche Brillante 2006, p. 51.

[57] Non è difficile considerare, in accordo con quanto afferma Zaidman 2005, p. 341, la pena stabilita dalla divinità per Ippolito come una sorta di contrappasso. Proprio lui che ha sempre disdegnato l'amore e e la sessualità verrà infatti accusato di adulterio e punito per aver commesso ciò che il giovane, sopra ogni altra cosa, ha sempre rigettato. In tale direzione si pronuncia anche Pironti 2007, p. 134, facendo però riferimento non all'accusa ma alla pena toccata ad Ippolito: «Aphrodite rétablit ainsi son autorité affirmant dans une métaphore mortelle la nécessité de la domestication par le joug».

quello di educare il giovane, di fargli comprendere i suoi errori, di renderlo, in qualche maniera, più umano[58]. Proprio dalle ultime parole di Ippolito, come avremo modo di osservare in seguito, si potrà comprendere che almeno quest'ultimo obiettivo è stato raggiunto.

L'*aidōs* di Fedra troverà un arduo terreno di scontro con un sentimento, o meglio una forza, ben più potente e difficilmente controllabile: il potere di *eros*.

Lo scontro tra queste due forze appare davvero titanico all'interno dell'animo ma anche nel corpo di Fedra. La regina infatti, nella sua prima descrizione, quella fattane da parte del coro durante la parodo (vv. 121-169), viene rappresentata come una donna completamente sfinita da una male potentissimo, consumata nel corpo e nello spirito, incapace di qualsiasi reazione vitale, che si rifiuta persino di mangiare[59].

Il coro prepara così l'ingresso in scena della protagonista che risponde perfettamente alla descrizione fattane, tanto che addirittura, faticando a reggersi in piedi, viene trasportata su di un lettino o, forse, viene faticosamente tenuta in piedi dalla nutrice, che ne completa la descrizione. Fedra, come mi sembra abbia osservato giustamente Anna Beltrametti, non si trova in questa condizione per il desiderio che la divora, quanto piuttosto per i suoi tentativi, estenuanti, di resistere alla potenza devastante di *eros*, di sottrarsi a quel destino che la donna

---

[58]Segal, 1970, p. 281 vede nell'accusa che Fedra fa alla purezza di Ippolito il tentativo di mantenere la propria purezza. Segal sostiene che l'eccesivo peso che Fedra dà all'opinione altrui è uno dei motivi cardine che la spingono ad accusare il figliastro. Anche Diano, 1976, p. 101 e Blomquist 1982, p. 402, leggono nell'accusa di Fedra non la paura per il marito o il desiderio di vendetta per il rifiuto opposto dal giovane, ma piuttosto il desiderio di preservare la propria *εὐκλεία* e la paura di apparire colpevole quando di fatto non lo era. Cfr. anche Zeitlin 1996, p. 55 s.. La studiosa legge nel comportamento di Fedra la volontà di educare il giovane alla modestia, alla temperanza e a quei valori da cui egli appare ben lontano. Si veda infine Brillante 2006, p. 51: «Fedra non si propone di colpire Ippolito (questa motivazione è presente ma ha un ruolo secondario: vv. 728-31) ma di conservare con qualsiasi mezzo il proprio buon nome».

[59]Cfr. Beltrametti 2001, p. 102: «E Fedra, anche quella dell'ultima e fortunata revisione, è soprattutto nella sua presenza fisica, in quel *δέμας* di cui tutti parlano, su cui indirizzano l'attenzione del pubblico il coro delle donne di Trezene e la nutrice, prima ancora che Fedra, distrutta sul letto di malata, sia portata in scena».

comprende come esiziale per lei stessa e per i propri cari[60]. Lo sforzo sovrumano di resistere ad un potere che umano per l'appunto non è, al fine di preservare la propria *aidos* dalla potenza di *eros*, è causa della malattia della regina, malattia che sta per condurla alla morte.

Ecco però che, mentre Fedra giace stremata sul suo lettino, è amore ad impadronirsi nuovamente di lei, a farla vaneggiare come invasa da un improvvisa follia. Chiede alla nutrice che le siano sciolti i capelli, anela a fonti pure, prati fioriti, boschi selvatici e cacce sino ad invocare la dea Artemide, che impersona tutti questi aspetti di vita selvatica ed errabonda[61]. Fedra, però, nello spazio di poche battute, torna immediatamente in sé, comprende appieno la follia in cui *eros* la sta trascinando e ne prova vergogna, tanto da chiedere, secondo un motivo ormai topico, alla nutrice di velarle il capo, di nascondere il suo viso (vv. 243 s.).

Queste due forze, quindi, si scontrano non solo nell'animo di Fedra ma anche nel corpo che sembra davvero essere divenuto terreno di uno scontro da cui la donna esce quasi completamente sopraffatta.

L'animo di Fedra, dunque, è tormentato da un profondo contrasto fra la conoscenza di ciò che si deve fare e l'incapacità di farlo:

---

[60]Cfr. Beltrametti 2001, p. 105: «La passione di Fedra, nel senso primario e stretto di ciò che Fedra patisce, deriva meno dal desiderio che dalla volontà di non riconoscerlo e/o di reprimerlo. Forse per la prima volta ad occupare la scena tragica e a definire il soggetto tragico non è il mal d'amore, con i disordini di civiltà che comporta, ma la determinazione a controllare il desiderio e a contrastare la necessità ineluttabile che Eros e Afrodite esprimono».

[61]Cfr. Segal 1965, p. 124: «Phaedra's longing for a draught of pure waters (209) and for a grassy meadow (210) recall the pure waters of Hippolytus *aidos* (78) and the untouched meadow from which he brings his offering (73-74)». Cfr. inoltre Paduano 1984, p. 50 s.: «la passione, che non può essere manifestata verso Ippolito, viene manifestata attraverso una serie di fattori che costituiscono l'universo di Ippolito». Cfr anche Barrett 1992 (=1964), p. 200: «nervous strain and starvation have not only reduced Ph. to physical collapse but have brought her to the verge of delirium; and now the passion she is consciously suppressing comes subconsciously to the surface in a series of wild wishes to be in the places where Hipp. is and doing the things he does».

τά χρήστ'ἐπιστάμεθα καί γιγνώσκομεν
οὐκ ἐκπονοῦμεν[62].

("Noi sappiamo che cos'è il bene, lo vediamo
Ma poi non ci sfroziamo di farlo")

Per questa ragione Fedra desidera abbandonare la vita sebbene anche la morte, come essa stessa ammetterà nelle sue ultime battute, rappresenti una vittoria di Cipride[63].

Per qualche momento la nutrice – vero strumento di Afrodite in questo dramma[64] – tenterà di opporsi alla decisione della padrona mettendo chiaramente in luce l'essenza del potere della dea, al quale nessun mortale può sottrarsi. È Afrodite che ha voluto questa sorte per la regina, Afrodite che tutto governa, che dona amore a tutti gli esseri viventi ma che, mostrando l'altra faccia della sua divinità, è pronta a punire i superbi e quelli che non accettano di sottomettersi al suo dominio. *Τόλμα δ'ἐρῶσα* afferma rivolta a Fedra al verso 476 , perché è un dio che

[62] v. 380 s.

[63] Cfr. Segal 1970, p. 288 afferma che «her death is itself an ambiguous victory», dal momento che non potrà restituirle, in ogni caso, la purezza profonda cui Fedra aspirava. Perciò, avendo perso questo tipo di caratteristica a Fedra non rimane che tentare di salvaguardare l'*aidos* esteriore, quello più strettamente connesso con l'apparenza, meno con la realtà. Segal a tal proposito individua altresì un profondo contrasto, all'interno del dramma, un a sorta di confusione di fondo, tra realtà e apparenza, sia per ciò che concerne Fedra sia per quel che riguarda Ippolito. Naturalmente colui che maggiormente rimane vittima di questa ambiguità è Teseo che «wish that reality and appearance may concide in some simple manner, that the true inner man and that man presented to the outside world may be the same»(p. 289).

[64] Segal 1965, p. 128 e 1970, p. 28 individua nella nutrice colei che maggiormente combatte l'aspirazione alla purezza di Fedra, «the agent» della distruzione di Fedra. A proposito del ruolo della nutrice nell'*Ippolito* cfr. anche Beltrametti 2001, p. 104. La Beltrametti mette in evidenza come, mentre Fedra rappresenta nel dramma la figura del silenzio, la nutrice esplori invece tutte le risorse della parola sino alla rivelazione fatta ad Ippolito che «tradotta in parole, per lui suona oscena e il sup segreto, svelato, diventa un equivoco tentativo di seduzione». Cfr. inoltre Blomquist 1982, p. 401 e Zeitlin 1996, p. 62. La studiosa afferma che i due più importanti incontri del dramma, quello tra Fedra e la nutrice e quello tra Teseo e Ippolito mostrano Afrodite al lavoro. Ella afferma inoltre, a proposito della funzione della nutrice (p. 63): «in woman's world, the nurse functions as a material figure to Phaedra in a relation corresponding in the man's world to that between father and son, for all of whom the linking power of Aphrodite invokes the more diffused and more ambivalent side of *eros*».

l'ha voluto[65].

Queste parole non bastano a placare l'animo della regina. Ella porta avanti fino alle estreme conseguenze, fino alla morte, la sua battaglia per salvaguardare la propria purezza e la propria *aidos*, la sua lotta, inutile, contro il potere di Afrodite:

κατθανεῖν ὅσον τάχος
τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον[66].

("Devo morire subito
È l'unico rimedio ai miei mali".)

«Essa ha quindi reagito alla violenza di eros come avrebbe dovuto fare ogni donna che si fosse trovata nella sua condizione. … Ciò che distingue la condizione di Fedra è il fatto che tale scelta, pure giusta, non ha dato i risultati attesi; per essa la scelta dell'*aidos* si è rivelata impraticabile. L'iniziativa del personaggio si è, a questo punto, esaurita; esso appare bloccato, incapace di prendere altra decisione che non sia quella di morire»[67].

2.2.2. Ippolito: l'ideale del *ἁγνὸς* e la *συνουσία* con Artemide

Le modalità con le quali Ippolito si pone in rapporto con gli stessi sentimenti contro i quali Fedra aveva lottato duramente, *eros* ed *aidos*, pongono questo personaggio in netto contrasto con quello della matrigna.

Mentre Fedra appare sin troppo concentrata sulle conseguenze esterne che deriveranno dal suo comportamento, Ippolito prova invece un senso di estraneità

[65]Cfr. Paduano 1984, p. 64: «Se l'universalità dell'eros è tutt'uno con la sua inesorabilità, e Fedra non può non essere vittima di Afrodite, a che tanti tormenti? È il discorso esplicitamente fatto dalla nutrice, suffragato da argomenti che proprio in una società sessuofobica, ansiosa di trovare nella deresponsabilizzazione una scappatoia, dovevano essere diffusi fino alla trivialità». Cfr. inoltre Diano 1976, p. 103: «Afrodite è una dea che è più che dea, come la nutrice stessa grida sotto l'impressione di sgomento e di terrore da cui è presa alla scoperta dell'amore di Fedra: più che dea è la potenza cosmica a cui è legata la vita».

[66]v. 599 s.

[67]Brillante 2006, p. 47. Cfr. sul tema Turato 1976, p. 173.

nei confronti della città e dei suoi abitanti e un sostanziale disinteresse per ciò che gli altri possano pensare di lui. Il giovane è attento solamente alla propria individualità e al mantenimento di quelle condizioni di totale purezza che, secondo il suo modo di pensare, lo rendono assolutamente superiore agli altri e, pertanto, lo avvicinano alla divinità.

A raccontarci i limiti della saggezza di Ippolito non è certo lui, che non perde occasione per ricordare a tutti la sua purezza (v. 102: *πρόσωθεν ἀυτὴν ἁγνός ὢν ἀσπάζομαι*: "le rivolgo il mio saluto ma da lontano, sono casto io!"), ma tutti coloro che gli stanno intorno, a partire da Cipride che nel prologo critica l'atteggiamento superbo del giovane e giura vendetta per colui che è venuto meno al suo culto. Critiche al suo atteggiamento sdegnoso e superbo gli vengono mosse anche dal servo (che prega Cipride di non prestare ascolto alle parole del suo padrone e di essere più saggia di lui), dalla nutrice, dopo la terribile rivelazione dell'amore della matrigna e infine, con grandissima crudeltà, anche dal padre.

Tutti gli atteggiamenti di Ippolito sono infatti impregnati di quella che egli definisce purezza ma che dagli altri viene letta come una sorta di puritanesimo. Possiamo notare questo aspetto sin dal dialogo con la nutrice, quando Ippolito le chiede, sdegnato, di non toccar la sua veste e di non tendere la mano verso di lui, come se temesse di venire infettato dalle parole della donna (v. 606: *οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα μηδ'ἅψῃ πέπλων*: " via quella mano! Non toccarmi la veste!").

Ippolito inoltre, al v. 612, si dichiara internamente puro, non contaminato dal male che ha invaso il mondo, la sua città, la casa di suo padre (*ἡ γλῶσσ ὀμώμοχ ', ἡ δέ φρήν ἀνώμοτος*:" la lingua ha giurato, non la mente!").

A partire dal v. 652, Ippolito, nella sua fuga precipitosa dal palazzo, si chiede ancora se la scelleratezza di quanto ha appena udito possa aver contaminato il suo animo ma, con la consueta superbia, si auto-assolve giacché lo sdegno e il disgusto provato rappresentano, ai suoi occhi, una prova bastevole della sua

purezza (v. 654 s.: *πῶς ἂν οὖν εἴην κακός/ ὃς οὐδ'ἀκούσας τοιάδ'ἁγνεύειν δοκῶ* "pensi che potrei essere davvero così infame? Mi sento sporco solo per aver ascoltato questa indecenza").

È però Teseo, nell'ultima parte del dramma a mettere in luce il conflitto tra purezza sessuale/rituale e morale, tra *aidos* individuale e *aidos* sociale di cui Ippolito è inconsapevolmente portatore. Di questo conflitto, infatti, diversamente da quanto era accaduto per Fedra, Ippolito non ha alcuna consapevolezza semplicemente perché egli non riconosce l'aspetto esteriore e sociale connesso ai propri comportamenti e non si rende conto di dover dimostrare la propria purezza e la propria *aidōs* anche nel rispetto della città e delle sue leggi, non soltanto nella relazione univoca e, per lui assolutamente appagante, che lo lega alla divinità[68].

A partire dal v. 948 Teseo mette in crisi tutte le convinzioni e i convincimenti del figlio lamentandone, in perfetto accordo con l'Afrodite del prologo, la superbia e la convinzione di essere pari agli dei, che lo porta a disprezzare i mortali, i suoi simili. Teseo demolisce, con una forte ironia tragica, la descrizione che Ippolito ha sempre fatto di sé, si prende gioco di quella sua tanto ostentata saggezza, di quella convinzione di essere, lui solo, esente dal male e dalla colpa (vv. 948-951: *σὺ δὴ θεοῖσιν ὡς περισσὸς ὢν ἀνὴρ/ ξύνει; Σὺ σώφρων καὶ κακῶν ἀκήρατος;/ Οὐκ ἂν πιθοίμην τοῖσι σοῖς κόμποις ἐγὼ/ θεοῖσι προσθεὶς ἀμαθίαν φρονεῖν κακῶς*:" tu un uomo che vive con gli dei? Tu, un virtuoso, un uomo privo di vizi? Tutte storie, non posso pensare che gli dei siano così stupidi!")[69].

Ippolito però non demorde, tanto che, ai vv. 994 s., giunge ad affermare che non esiste uomo più saggio di lui sulla terra (*ἐν τοῖσδ οὐκ ἔνεστ'ἀνὴρ ἐμοῦ,/ οὐδ ἢν*

[68]Segal 1970, p. 294 nota giustamente come, mentre Fedra è troppo preoccupata dell'opinione altrui, Ippolito al contrario non lo sia affatto. L'eccessiva attenzione di Ippolito all'*aidos* individuale lo porta infatti al fallimento dell'*aidos* sociale e, pertanto, ad una dimensione di incompiutezza della propria personalità.

[69]Cfr. Barrett 1992 (=1964), pp. 341 ss.

σὺ μὴ φῇς, σωφρονέστερος γεγώς: "al mondo non c'è nessuno più onesto di me, anche se tu non vuoi riconoscerlo!"). Il contrasto tra purezza e *aidōs* individuali e sociali, che in Fedra è combattuto interamente all'interno del suo animo e che vede un antagonista nel personaggio della nutrice, diviene per Ippolito uno scontro tutto esterno, manifestato, urlato al cospetto della *polis* tra padre e figlio, portatori di valori e di modi di pensare completamente opposti.

Persino nel momento estremo della cacciata da Trezene, Ippolito persiste nel proprio convincimento e, dopo aver invocato la dea Artemide, chiede agli amici di offrire l'estremo saluto all'uomo più saggio tra tutti *ὡς οὔποτ' ἄλλον ἄνδρα σωφρονέστερον/ ὄψεσθε, κεἰ μὴ ταῦτ ἐμῷ δοκεῖ πατρί* (v. 1100 s.: "anche se mio padre sostiene il contrario, uno più onesto di me non lo vedrete mai!") ancora lontano dal comprendere che nella sua purezza, nella sua esistenza non contaminata dalle sozzure del mondo non vi è, agli occhi del mondo, alcunché di saggio[70].

Ippolito riuscirà a riconciliarsi con la propria *aidos* e così con il mondo circostante solo in punto di morte quando, liberato dal suo senso di superiorità, troverà la forza (non senza l'aiuto di Artemide) di perdonare il padre per l'ingiusto castigo inflittogli, permettendo così a Teseo, l'unico a cui Afrodite ha concesso di restare in vita, di preservarsi *αιματός ελεύθερος* (v. 1450)[71].

---

[70]Cfr. Segal 1970, p. 285: «This respect is the external or social *aidos* described above».È interessante notare come sia al verso 995 sia al v. 1100 Ippolito utilizzi l'aggettivo *σωφρονέστερος* mostrando così di far coincidere i due aspetti, quello che effettivamente gli appartiene della purezza rituale e quello della saggezza da cui invece, almeno per il momento, è del tutto estraneo.

[71]Cfr. Segal 1970, p. 298. lo studioso afferma che quando la purezza di Ippolito diviene più umana, solo allora egli riesce finalmente ad avvicinarsi alla divinità che era, sin dall'inizio il suo obiettivo e l'oggetto della sua ricerca. Segal (1965, p. 160 s.) individua inoltre un ulteriore limite nel comportamento di Ippolito, e, in particolare nel culto che egli offre ad Artemide. Afferma infatti: «Hippolytus rejection or ignorance of this other aspect of Artemis [quello di dea che assiste le donne durante il parto] is, of course, deliberate. His life is a pure expression of the masculine desire to re-form hos world, to make himself as free as possible of the phisical and animal exigencies of his existence, to which women must yield....Hippolytus destroys his own humanity, only to rediscover it at his death».

Nell'affermazione di Ippolito al v. 1003:

λέχους γάρ ἐς τόδ'ἡμέρας ἁγνόν δέμας

si può leggere altresì, in controluce, un'altra opposizione fondante connessa al carattere del giovane: quella tra corpo e animo. Ippolito infatti rifiuta ogni unione corporale, ne appare totalmente disinteressato, poiché, afferma, la sua anima è – e vuole rimanere – vergine (*οὐδε ταῦτα γὰρ σκοπεῖν/ πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων*, v.1006) e mostra invece una tensione profonda verso tutto ciò che è trascendente, tutto quanto esuli dalla corporeità.

Ancora una volta la riconciliazione tra questi due aspetti contrastivi, l'uno completamente rifiutato, l'altro pienamente abbracciato, come è tipico della personalità di Ippolito, giungerà per il giovane in punto di morte. È soltanto in questo momento, quando cioè Ippolito riscopre l'amore per chi gli sta intorno (nella fattispecie per Teseo) e quando finalmente – in preda ai terribili dolori causati dalle ferite subite – recupera la propria umanità che Artemide dona al giovane ciò a cui più di ogni altra cosa egli aspirava: il culto divino.

Anche nel rifiuto totale di Afrodite, e pertanto dell'amore con tutte le sue implicazioni, vi è una contraddizione intrinseca. Il giovane infatti, pur proclamando in molte occasioni e a gran voce il proprio disprezzo per le donne, in realtà intrattiene un rapporto amoroso, una *συνουσία* con Artemide, con la quale si rapporta proprio come un innamorato[72]. È lo stesso Ippolito, nel prologo, in seguito al dono della corona che darà il titolo alla tragedia, a mettere in evidenza questo suo rapporto privilegiato con la divinità che, ancora una volta, lo

[72]Cfr. Beltrametti 2001, p. 120: «domato soltanto in apparenza, l'*eros* di Ippolito si occulta nell'assenza di eros e viene di fatto vissuto in forma assoluta, affinato, innalzato verso un oggetto non disponibile neppure allo sguardo, accessibile solo all'eletto». Cfr. Anche Pironti 2007, p. 131 non manca di sottolineare come «le rapport du jeune garçon avec cette déesse est affecté par une tension érotique qui parcourt toute la pièce».

rende speciale e, in un certo senso, superiore agli altri uomini. Ai vv. 84 ss. Ippolito afferma infatti di vivere con la dea (usando il verbo *ξύνειμι*) e di poter sentire le sue parole, sebbene non riesca a vederla. Il legame di Ippolito con gli dei viene sottolineato inoltre da Teseo che al v. 948 gli rimprovera di vantare contatti con gli dei ma di comportarsi in maniera scelleratissima nei confronti degli uomini (anche Teseo per descrivere questo rapporto privilegiato del figlio con gli dei utilizza il verbo *ξύνειμι*).

Nel momento dell'esilio poi, il giovane, invocando la dea, la chiama (vv. 1092 s.) *φιλτάτη κόρη, σύνθακε* e *συγκύναγε*, utilizzando ancora una volta il prefisso *συν-* come a voler sottolineare, quanto più possibile, la sua vicinanza con lei. A confermare ulteriormente la *συνουσία* con Artemide è la stessa divinità che, nell'esodo, si prende la briga di scendere tra i mortali in difesa del suo fedele seguace e che lo assiste sino all'attimo prima della morte (agli dei infatti non è lecito vedere i morti). Ippolito, sentendo la presenza della dea, le parla come un innamorato farebbe con la sua donna: dapprima resta inebriato dal suo profumo, affermando di provare addirittura sollievo dai suoi dolori (*ὦ θεῖον ὀδμὴς πνεῦμα καὶ γὰρ ἐν κακοῖς/ ὧν ἠσθόμην σου κἀνεκουφίσθην δέμας*, 1391 s.), poi la chiama *δέσποινα* (v. 1395) e si dichiara suo *φύλαξ* (v. 1399), proprio lui, così superbo verso gli altri uomini! Nel momento dell'allontanamento della dea, Ippolito, mostrando la consueta familiarità con Artemide, la invita a non soffrire per lui e ad abbandonare di buon grado la loro *μακρὰν ὁμιλίαν* (1441)[73].

Da ultimo Ippolito, obbedendo ai dettami della dea amata, decide persino di perdonare suo padre per l'ingiusta punizione inflittagli.

Ippolito dunque, all'interno del dramma, è rappresentato come un personaggio pieno di contrasti laceranti, perlopiù dettati dal rifiuto di alcuni aspetti della vita

[73]Questo stesso termine viene utilizzato nel prologo da Afrodite con un'accezione, questa volta, del tutto negativa. La dea afferma infatti, facendo riferimento ad Ippolito:*μείζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας* (v. 19).

e della condizione umana, quelli connessi in particolare con la socialità e la corporeità. Solo riconciliandosi con se stesso e aprendo le porte ad un altro aspetto del proprio essere, Ippolito diverrà finalmente un essere completo, un uomo, e sarà in grado di sopportare, da uomo, la sorte che la dea ha voluto per lui.

2.2.3. Punti di contatto

Diversamente da quanto affermato da una certa parte della critica, Ippolito e Fedra non rappresentano affatto due poli opposti e inconciliabili, anzi, per diversi aspetti possono essere visti come due facce della stessa medaglia. Entrambi i personaggi, infatti, sono uniti dal netto rifiuto che essi oppongono, seppure inutilmente, al potere di *eros* e alla volontà di Afrodite[74]. Questo rifiuto poi è determinato, in entrambi i casi, dalla volontà di preservare la propria purezza e la propria *aidos* (che vengono tuttavia intesi e, per così dire, vissuti, dai due personaggi in modi molto diversi). «Essa morrà per la propria gloria, ma anche Ippolito morrà per la gloria di Fedra, vittima incolpevole, sacrificata sull'altare della figlia di Pasifae, e insieme offerta in espiazione ad Afrodite. Il *κλέος* di Fedra ha un prezzo che va pagato, ed è il prezzo di due vite, quella di Fedra e quella di Ippolito[75]».

Potremmo addirittura affermare che tra i due chi maggiormente prende le distanze dall'amore è proprio Fedra, che cerca in ogni modo di sfuggire alle

[74] Cfr. Zeitlin 1996, p. 70: «Both are concerned with purity of body and soul, both would maintain the integrity of their inner selves, and both display an aristocratic idealism. It is precisely Phaedra refusal to abandon these Artemisian values, in fact, that leads her to engineer Aphrodite's revenge...». Cfr. inoltre Zaidman 2005, p. 337: «L'Hippolyte d'Euripide est une tragédie sur le pouvoir de Cypris et, plus largement sur la faiblesse des humains en face du pouvoir des dieux, soit qu'ils refusent de reconnaître, comme Hippolyte, soit qu'ils tentent de leur résister, comme Phédre» e ancora p. 342: «Phédre et Hippolyte sont des témoignages symétriques et inversés de son pouvoir et à des titres divers, ses victimes, l'un, Hippolyte, par châtiment, l'autre, Phèdre, comme instrument nécessaire, à son corps défendant».

[75] Cfr. Longo 1984, p. 94.

insidie di Afrodite. Ippolito, al contrario, è sostanzialmente coinvolto in un rapporto d'amore, sebbene si tratti di un rapporto assoluto e sublimato dall'oggetto stesso dell'amore, ossia la divinità. Tanto Afrodite è rifiutata, fuggita e negata dai due protagonisti quanto Artemide viene ricercata, invocata anelata da entrambi. Ippolito vede infatti nella dea tutto ciò che un giovane uomo può desiderare dal mondo e Fedra vede in lei l'immagine riflessa dell'amato e la possibilità di avvicinarsi al suo mondo, di diventarne parte integrante in modo da potersi avvicinare al tanto agognato oggetto del suo desiderio.

Anche Fedra poi, seppur in maniera differente da Ippolito, rifiuta e nega la propria corporeità dal momento che nell'assedio dell'amore, non presta più alcuna attenzione al proprio corpo, tanto da rifiutare persino il cibo, completamente in balia dei mali che affliggono il suo animo. Anch'ella è però costretta a fare i conti con la dimensione più fisica del suo essere, quando il suo corpo, ribellandosi a tanta incuria, reagisce provocandole i dolori e le sofferenze descritte dal coro nella parodo[76].

Nei personaggi di Fedra e Ippolito che, seguendo un copione alquanto inconsueto, non si incontrano mai nel corso del dramma e non scambiano tra loro neppure una parola (come sarà eloquente, invece, la Fedra senecana!), vi sono dunque una serie di contrasti profondi ma anche alcuni importanti punti di avvicinamento e di incontro che rendono il dramma un vero e proprio gioco di incastri, alcuni palesi, altri ben più sottili e contorti[77]. Fedra e Ippolito, pur non vedendosi mai, si incontrano e si scontrano, ingaggiano una battaglia tra due mondi diversi, una battaglia che talvolta però sembra svolgersi più che altro su un piano divino dal momento che, anche al di là dei voleri e dei dettami della

[76]Cfr. Beltrametti 2001 p. 107: «il suo corpo... non ha le malie di Elena nè la potenza di Clitemnestra, non è ferino e minaccioso come quello di Medea. Comunica solo sottrazioni e disagi espressi da -α privativo e dal prefisso dys-».

[77]Cfr. Zaidman 2005, p. 342. s. afferma che, sebbene i due personaggi non si parlino mai, essi presentano molte simmetri ed alternanze. Ad esempio alla rhesis di Fedra sull'*aidos* e sul destino delle donne fa da eco il discorso misogino di Ippolito alla nutrice.

divinità e forse al di là della loro stessa consapevolezza, i due protagonisti sono assai più vicini tra loro di quanto essi stessi credano[78].

2.3. L'antitesi selva-palazzo

Vi è infine un ultima antitesi che merita una breve trattazione, non tanto per lo spazio che ad essa viene riservato nell'*Ippolito* euripideo, dove pure assume una discreta rilevanza, quanto per il rilievo che assumerà nella *Phaedra* senecana.

Il contrasto che oppone la selva e il palazzo, è infatti intrinseco alla stessa caratterizzazione dei due personaggi principali del dramma e serve a mettere in luce, con ulteriore chiarezza, il rapporto profondo che li lega a filo doppio in quel gioco di antitesi e avvicinamenti di cui si è parlato sino ad ora.

Froma Zeitlin individua con chiarezza il significato più profondo di questo contrasto quando parla di «dialectic of space between outside and inside, seen and unseen, open and closed, exposed and hidden»[79].

Il mondo di Fedra è, naturalmente, quello della reggia, luogo deputato ad una regina quale ella è. Il palazzo però diventa per lei una prigione, un luogo da cui fuggire, per ricercare il mondo dell'amato, ma diviene anche simbolo di ciò che è nascosto, di ciò che non si può rivelare, di ciò di cui si prova vergogna.

Ancor prima che Fedra entri in scena è il coro ad affermare che il suo corpo consunto dal male giace in casa, coperto da veli, per nascondere il dolore (vv. 131 s.:*τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν / οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη ξάν /θαν κεφαλὰν σκιάζειν*: "non esce dal palazzo, si consuma a letto, malata. Si copre la

[78]Cfr. Beltrametti 2001, p. 116: «In questa dialettica di simmetrie e incastri teatralizzata dai personaggi, Fedra non è il contrario di Ippolito, ma un Ippolito minore, incastonato in quello maggiore a cui dà vita... È il veicolo, e insieme la lente, che porta in scena e ingigantisce il suo doppio, quell'Ippolito che, professando la castità, pratica il desiderio assoluto, senza oggetto, senza immagini».

[79]Cfr. Zeitlin 1996, p. 74.

testa, i capelli biondi, con veli sottili").

Il palazzo appare dunque in questo momento come un luogo contrassegnato dall'oscurità e come lo spazio che Fedra sceglie per nascondere la propria verità[80]. Ella però, ad un certo punto, spinta dal desiderio, trova la forza per uscire dalla reggia. Come afferma in seguito la nutrice, ella ricerca la luce e il cielo sereno (v. 178, in netta opposizione con l'oscurità del palazzo) e, come affermerà in seguito la stessa regina, anela alle fonti pure e ai boschi ricchi di fiere, vaneggiando un mondo ben lontano dal suo.

Il palazzo diviene poi, al termine della vicenda di Fedra, il luogo in cui la donna si rifugia a nascondere il proprio peccato, dopo essere stata scoperta da Ippolito e il luogo in cui, infine, ella decide di morire. Dopo aver pronunciato le sue ultime battute, proclamando la vittoria di Afrodite (vv. 725 ss.), la regina entra infatti per l'ultima volta nella reggia e, sempre dalla reggia, uscirà l'ancella che annuncia la sua morte (vv. 776 s.).

La vicenda di Fedra dunque, si sviluppa quasi completamente all'interno del palazzo dove la donna si rintana per sfuggire al dolore e alla vergogna, sebbene il suo cuore e il suo pensiero siano tutti rivolti a ciò che vi è all'esterno del palazzo, quel mondo puro e incontaminato in cui vede, con chiarezza, nel suo delirio, il volto dell'amato.

Ancora più significativo è, a mio parere, il rapporto che Ippolito instaura con i due luoghi chiave del dramma. In particolare il palazzo, agli occhi del giovane cacciatore, diviene il luogo del peccato e della sciagura, un luogo da cui tenersi lontano, da fuggire oltre ogni altro[81]. Proprio nel palazzo, infatti, avvengono i due avvenimenti maggiormente nefasti per Ippolito: la rivelazione dell'amore di

[80]Cfr. Longo 1984, p. 79. Longo fa presente anche la questione culturale relativa all'esistenza al chiuso delle donne greche: «quello della donna confinata a vivere all'interno della casa, e destinata a far sì che si parli di lei il meno possibile, non solo nel male, ma perfino nel bene, è per i Greci un modello culturale più che scontato».

[81]Cfr. Zeitlin 1996, p. 75: « for both Phaedra and Hippolytus, the house has become the purveyor of death».

Fedra da parte della nutrice e l'accusa infamante che gli viene rivolta dal padre. Il secondo episodio si apre infatti con la fuga precipitosa di Ippolito dalla reggia e con la sua invocazione alla terra e al sole, dopo lo sgomento di quanto ha appena udito (vv. 601 s. *ὦ γαῖα μῆτερ ἡλίου τ'ἀναπτυχαί,/οἵων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ'ὄπα*: madre terra, luce del sole, che razza di discorsi! Non si possono neanche ripetere!). Ippolito, dunque, cerca una via di fuga di fronte all'impurità di cui si sente vittima e la trova solamente all'esterno nel palazzo, in quegli elementi naturali che sono per lui vero sinonimo di casa, molto più di quanto potrà mai esserlo la reggia del padre.

Poco dopo Ippolito, nella famosa *rhesis* contro le donne, invoca fonti incontaminate (vv. 653 s. *πυτοῖς νασμοῖσιν*) dove poter purificare le proprie orecchie da ciò che hanno udito. Ippolito tornerà a palazzo solo dopo il ritorno del padre, accorrendo alle sue grida disperate, ignaro che, proprio nella reggia, si compirà il processo che vedrà la sua condanna senza appello (vv. 903 ss.).

Per tutto il resto del dramma Ippolito vivrà al di fuori del palazzo, proclamando anche, nel corso della propria difesa davanti al padre, di non provare alcuna invidia per la sua casa e per il suo letto (v. 1010 s.: *ἦ σὸν οἰκήσειν δόμον/ ἔγκληρον εὐνὴν προσλαβὼν ἐπήλπισα;*: o speravo di sposarla per l'eredità e diventare padrona della tua casa?"), poiché la vita a cui aspira è fatta di ben altri piaceri. È proprio durante questo dialogo che Ippolito, per la prima ed unica volta nel corso del dramma, non invocherà le selve, come rifugio dai mali del palazzo, ma chiamerà come testimone, muto, della propria innocenza proprio quella casa che tanto aveva rifuggito e sdegnato (vv. 1074 s. *ὦ δώματ', εἴθε φθέγμα γηρύσαισθε μοι/ καί μαρτυρήσαιτ' εἰ κακὸς πέφυκ'ἀνήρ:* "o casa, come vorrei che tu potessi parlare in mia difesa! Che tu potesso testimoniare se sono davvero colpevole!").

Il desiderio di una vita selvaggia, in comunione completa con la divinità, che permea ogni comportamento di Ippolito, si può leggere con chiarezza nelle

parole che il giovane rivolge ad Artemide nel prologo, donandole quella corona che darà il titolo al dramma. Ippolito infatti riassume l'immagine del suo mondo ideale in quella del prato incontaminato, in cui pascolano tranquille le greggi, non vi è battaglia alcuna, le api volano indisturbate e la rugiada bagna dolcemente i fiori che il giovane ha raccolto per la dea. Questo è il mondo in cui Ippolito desidera vivere, quello che vuole condividere soltanto con pochi compagni e con la divinità amata. A questo proposito Longo parla di uno «spazio della solitudine di Ippolito, che vive in compagnia dei suoi cani (o dei suoi cavalli), e col suo seguito di cacciatori e, se comunica con qualcuno, ciò ha luogo precisamente con la signora degli spazi selvaggi e venatori, Artemide»[82]. Queste considerazioni sottendono una caratteristica importante di questo luogo, che esso condivide anche con il palazzo: si tratta infatti, in entrambi i casi di spazi della non-comunicazione giacché Ippolito resta isolato «dai circuiti della comunicazione e dello scambio sociale[83]».

L'estrema beffa del destino, o meglio, l'ultima punizione di Afrodite per il giovane cacciatore, gli verrà proprio dal mondo in cui credeva di trovare difesa e riparo, dalla natura intatta che doveva proteggerlo. Dal mare infatti viene il mostro che lo ferirà a morte e dagli amati cavalli la disobbedienza ai suoi voleri, e, pertanto, l'impossibilità di difendersi dalla furia dell'invincibile nemico. Afrodite dunque, si è impossessata anche del mondo di Ippolito, è giunta nel luogo in cui lui si nascondeva per sfuggirle, e si è presa così una vendetta completa e totale su di lui.

Non vi è luogo che possa sfuggire al potere di Afrodite: né il palazzo, in cui Fedra

[82]Cfr. Longo 1984, p, 81. Cr. Anche Turato 1974, p. 148: «dalla preghiera di Ippolito s'irradiano dei temi, diremmo complementari: una suggestione edenica, una prospettiva di regressione e di fuga dalla realtà, un mondo di purezza e di perfesione che ha il profumo dei guardini d'oltretomba; un'ossessione del contagio e della compromissione». Turato instaura uno stretto legame tra le concezioni esistenziali di Ippolito – che lo studioso riconduce ad un codice aristocratico ormai in declino – e la situazione storica dell'Atene del tempo. (pp. 152 s.).

[83]Cfr. nota precedente.

si rintana ormai sconfitta nel suo tentativo di preservare il proprio *aidos*, né la natura, che si fa possesso della dea e luogo deputato per la sua vendetta.

Trovo infine che sia estremamente simbolica la scelta di Euripide di far apparire per la prima volta Fedra sulle soglie del suo palazzo, al limitare di questi due mondi opposti, come se fosse sul punto di scegliere a quale dei due consacrarsi, a quello dell'*aidos*, rimanendo all'interno della reggia e preservando il suo onore per il ritorno dello sposo, oppure a quello di *eros*, uscendo tra le selve e ricercando in esse l'amore di Ippolito[84]. Il motivo della porta come elemento di confine tra i due mondi ma anche come spazio che separa realtà e finzione, come elemento che può nascondere o rivelare, ritorna anche nelle parole di Teseo quando, appresa la notizia della morte della moglie, chiede che gli siano spalancate le porte per vedere ciò che è realmente accaduto:

> *χαλᾶτε κλῆθρα, πρόσπολοι, πυλωμάτων*
> *ἐκλύεθ' ἁρμοὺς, ὡς ἴδω πικρὰν θέαν*
> *γυναικός, ἥ με κατθανοῦσ' ἀπώλεσεν*[85]
>
> ("servi, togliete i chiavistelli, aprite le porte:
> voglio vedere mia moglie… sarà uno spettacolo amaro
> … Si è uccisa lei, ma ha ucciso anche me!")

Un altro riferimento alla porta, infine, di ben altre proporzioni però, è quello che proviene dalla bocca di Afrodite, che, nel prologo, maledicendo Ippolito per il suo disprezzo nei suoi confronti, afferma che presto per lui, che ha sempre rifuggito persino quelle della casa, saranno ben altre porte ad aprirsi: quelle dell'Ade:

> *οὐ γὰρ οἶδ ἀνεῳγμένας πύλας*

[84]Cfr. Zeitlin 1996, p. 74: «the door is the significant boundary between the two zones. Once Phaedra has crossed its threshold from interior to exterior, her dramatic action already informs us that the secret, if not yet revealed, is at least now out of doors».

[85]vv. 808-810.

Ἅιδου, φάος δὲ λοίσθιον βλέπων τόδε[86].

("Le porte dell'Ade sono già aperte: Ippolito non lo sa,
ma questo è il suo ultimo giorno".)

[86] vv. 56 s.

3. IL CONFLITTO DI ARGOMENTAZIONI: L'INFLUENZA SU SENECA DELLA TRADIZIONE DELLA CONTROVERSIA[87]

L'abitudine a strutturare gli argomenti per antitesi deriva a Seneca non soltanto dalla tradizione del teatro tragico ma anche, e forse addirittura in misura maggiore, dall'influenza della retorica e dalla consuetudine alla declamazione – soprattutto nella forma della c*ontroversia* – così vive e presenti nella società, nella cultura e soprattutto nella letteratura, della prima età imperiale.[88]

É lo stesso Seneca il Vecchio a raccontarci quanto interesse suscitasse questo

[87]Sono innumerevoli gli studi che si sono occupati dell'importanza della retorica e della declamazione nell'età argentea, stabilendo sovente anche una connessione con l'opera senecana. Nell'ambito di questa introduzione si è scelto di fare riferimento in particolare ad alcune opere abbastanza recenti che si sono occupate di questi argomenti. In particolare Berti 2007 ci fornisce un valido strumento per lo studio della cultura retorica e letteraria della prima età imperiale tenendo conto anche degli studiosi che prima di lui si sono occupati del tema. Il piccolo volume di Cipriani-Introna 2008 propone inoltre una interessante panoramica sulla retorica nell'antica Roma mostrandone l'influenza anche nell'opera elegiaca ovidiana e nel teatro sencano. Sarà soprattutto l'importante opera di Casamento 2002 a rappresentare il nostro punto di riferimento per lo studio del rapporto fra retorica e teatro senecano mentre Moretti 1995 sarà molto utile per stabilire la connessione che intercorre fra lo stile di Seneca e la filosofia stoica. Per quanto concerne le altre opere consultate si propone in questa nota solo un breve accenno ai titoli maggiormente significativi. Sulla retorica in generale: Lanham 1991 e Lausberg 1969 e 1998. Per quanto concerne lo studio della retorica antica, soprattutto di matrice romana, si citano solamente alcuni importanti autori che si sono occupati in varia misura della questione: in particolare Clark 1957 che affronta il tema della retorica nell'educazione dei giovani romani; Barthes 1970; Kennedy 1972 e 1984 e Cavarzere 2002 che si occupano della storia dell'oratoria a Roma. Sulla declamazione: Bornecque 1902; Bonner 1949; Sussman 1978; Fairweather 1984; Dominik 1997 (in particolare, all'interno di quest'opera sulla retorica nella società e nella letteratura romana si rimanda alla sezione scritta da Goldberg, pp. 166 ss., che tratta proprio del rapporto fra retorica e tragedia proponendo l'esempio del Thyestes) e Lentano 1999 che descrive lo *status quaestionis* degli studi sulla declamazione dal 1980 al 1998. Per quanto riguarda l'influenza della retorica sull'opera senecana in generale e soprattutto sulle tragedie, a parte la prima definizione di tragedia retorica propostaci dal Leo 1878, si citano in particolare Rolland 1906 che affronta il tema dell'influenza di Seneca Padre e della declamazione sull'opera filosofica di Seneca; Canter 1925, che individua gli aspetti retorici nelle tragedie di Seneca; Bonelli 1978 e 1980 che critica con decisione le scelte retoriche del nostro autore e soprattutto Setaioli 1985 che si occupa dello stile di Seneca tenendo ampiamente conto anche dell'elemento retorico. Anche Boyle 2009 dedica il capitolo introduttivo della sua opera a quello che definisce lo stile declamatorio di Seneca citando innumerevoli e interessanti esempi tratti delle tragedie.

[88]Con la consueta perspicacia Petrone, 1971, p. 115 afferma a tal proposito che attraverso l'antitesi «si esprime stilisticamente quel contrasto che mi appare il filo conduttore delle *Controversie*, dalla sintassi e dalle microstrutture sintattiche fino alla scelta e allo sviluppo dei temi».

genere di discorso nei suoi figli: un interesse tale da spingerlo a dedicarsi alla stesura di un opera che mettesse in luce le caratteristiche del *genus* declamatorio e che ponesse in evidenza anche i suoi limiti, così da offrire un modello positivo di *bona eloquentia* allontanando i figli dagli eccessi e dalle degenerazioni di cui la declamazione era già vittima al tempo[89].

L'influenza di questa pratica letteraria e della retorica in generale appare evidente in tutta l'opera senecana ma è senza dubbio la produzione drammaturgica del Cordovese a legarsi a filo doppio alla declamazione. Molti sono gli aspetti di interesse – dei quali peraltro la critica si è ampiamente occupata anche in anni recenti – intrinseci a questa relazione biunivoca tra due generi in apparenza così diversi;[90] tuttavia, nell'ambito dell'analisi a cui ci accingiamo, importa far emergere in particolare quanto la presenza dell'antitesi, massiccia e strutturata – come vedremo – su molteplici e differenti livelli nell'opera tragica del nostro

[89]Cfr. Sen. rhet. *contr.* 1, *praef.* 6 e, per un commento di questo passo e di quelli immediatamente seguenti, Berti 2007, p. 23. a proposito del rilievo dell'opera di Seneca il vecchio per comprendere i caratteri e i limiti di questo genere si rimanda in particolare a Casamento 2002, p. 20 ss. e a Norden 1984, p. 123: «chi vuole intendere la prosa e la poesia dell'età imperiale non può trascurare di leggerla (sc. l'opera di Seneca Padre); soprattutto le prefazioni, nelle quali il Vecchio dice il suo parere in un simpatico tono familiare, spesso condito di *humour* su problemi di letteratura e della vita appartengono alle pagine della prosa imperiale che più meritano d'esser lette».

[90]In particolare l'interessante opera di Casamento 2002 esamina in particolare il debito che la tragedia senecana ha con la decamazione e, a proposito della biunivocità di questa relazione, Petrone 2004 studia la questione dalla propsettiva opposta, affrontando, come si legge nel titolo stesso dell'opera, la "teatralità della retorica latina". Nell'introduzione al suo lavoro Casamento riassume sapientemente il centro della questione: «il campo d'indagine di questo studio risulta quindi doppio: da una parte sta l'esperienza delle declamationes, osservata soprattutto attraverso il corpus di Seneca Padre, dall'altra la tragedia senecana, cha appare fortemente influenzata dalla nuova fase vissuta dalla retorica all'interno delle scuole. Affrontando questa doppia prospettiva si tratterà di dover illuminare le interazioni che si vengono ad instaurare tra queste due realtà, nella convinzione – che crediamo di poter dimostrare – che i rapporti fra di esse siano stabili e assai fruttuosi». Cfr. anche Pianezzola 2003, p. 92: «le declamazioni di professionisti della parola erano il segno di una tendenza della lettaratura a proporsi come spettacolo, soprattutto in virtù della performance del dicitore o del declamatore. L'uso insistito di artifici retorici, le ricerca stilistica dell'effetto e il desiderio di suscitare l'applauso da parte di un pubblico meno raffinato ma più ampio, sono utti lementi che attengono in qualche modo alla dimensione spettacolare e teatrale» e p. 93.

autore[91], si ricolleghi profondamente all'influenza che la tradizione della *controversia* aveva esercitato nella sua formazione culturale.

Per raggiungere il nostro scopo accorrerà anzitutto ricapitolare brevemente la struttura e i caratteri principali di questo tipo di opere al fine di far emergere come la strutturazione antitetica che, nella declamazione, interessa sia il livello dell'*inventio*, sia quello della *dispositio*, sia, infine, quello delle strutture stilistiche più minute, divenga un aspetto assolutamente determinante anche nella costruzione del dramma che ci accingiamo a esaminare, la *Phaedra*, più che in tutte le altre tragedie senecane.

Una declamazione, al tempo di Seneca, constava di alcuni elementi fissi dotati, ciascuno, di caratteri precipui altrettanto definiti[92].

Il *thema* consisteva nell'esposizione, assai rapida e generica, delle linee del discorso che il declamatore deve affrontare. L'essenzialità e la brevità del *thema* sono funzionali alla successiva esposizione della questione giacché il suo statuto di testo narrativo aperto offriva al retore ampia libertà nella trattare dell'argomentazione e nel delineare i caratteri dei personaggi principali dell'azione[93].

Al *thema* seguiva lo *status* nel quale veniva esplicata più chiaramente la questione di fondo, l'argomento di base su cui si fonda l'intera *controversia*. Era questo anche lo spazio nel quale l'oratore stabiliva in difesa di quale parte si sarebbe

---

[91]Concordiamo certamente, a tal proposito, con le interessanti osservazioni di Biondi 1984, p. 34: «ciò che nell'opera di prosa è elemento stilistico e tematico, nelle tragedie diventa elemnto morfologico, principio strutturale della stessa sostanza tragica». Biondi però, forse in linea con un filone di studi un po' superato e fecendo riferimento principalmente al dramma di Medea, riconnette tutte le antitesi della tragedia senecana all'opposizione fra bene e male e, soprattutto, tra *ratio* e *furor*, mentre avremo modo di osservare quanto sia vasto lo spazio antitetico in cui Seneca si muove nel nostro dramma.

[92]Per una trattazione più estesa e corredata di innumerevoli esempi delle varie *partitiones* dell'oratoria si rimanda a Berti 2007, p. 43-78 e Lausberg 1969, p. 31 s.

[93]Cfr. Pianezzola 2003, p. 92: «in particolare il *thema*, redatto con le procedure del *sermo brevis*, è un'essenziale esposizione dei fatti, privati di ogni elemento accessorio, ed esso perciò si presenta come una *narratio* oratoria *(brevis, dilucida, verisimilis*)» e soprattutto Pianezzola 1980, p. 256 s. dove lo studioso si sofferma ampiamente sull'essenza del *thema*.

schierato.

La strutturazione effettiva della causa prendeva il nome di *dispositio* e risultava suddivisa in varie sezioni – delle quali ci occuperemo più diffusamente in seguito – e connotata dalla presenza di alcuni caratteri particolarmente significativi: i *colores* e le *sententiae.*

Il primo aspetto definisce la pratica di escogitare interpretazioni e coloriture personali relative ai fatti e ai personaggi delle *controversiae*[94] per sostenere la propria linea di accusa o di difesa integrando le sintetiche informazioni presenti nel *thema*.

Le *sententiae* – elemento di sicuro interesse per la nostra indagine su cui porremo la sguardo più diffusamente nelle pagine finali di questa sezione – rappresentano infine la modalità di espressione più tipica e più frequente della declamazione finendo sovente per divenire il nucleo attorno al quale si sviluppa l'intero discorso[95].

3.1. L'*inventio*: il conflitto di temi[96]

Diversamente dai dibattiti giudiziari veri e propri, che si basano su fatti realmente avvenuti e ricorrono a prove e testimonianze concrete, il *genus* declamatorio, proprio per la sua qualità di esercizio retorico, non deve necessariamente avere un legame con la realtà, anzi sovente il suo carattere

[94]Si fa riferimento volutamente al solo genere della *controversia* poiché nella *suasoria* questo aspetto non era contemplato e questa sezione era impiegata per inserire materiale critico e aneddotico di vario tipo.

[95]Cfr. Berti 2007, p. 159: «la *sententia* costituisce in un certo senso il punto d'incontro fra le aspettative dei lettori di Seneca, che a loro volta impersonano in generale il pubblico della declamazione, e il gusto dei declamatori stessi. Così nella prima *praefatio* (*contr*. I, *praef.* 22), l'autore dichiara esplicitamente che tutto l'interesse e l'attesa dei figli, destinatari dell'opera, è rivolto alle *sententiae*, mentre la trattazione di ogni altro aspetto che da esse possa distrarre, a partire dalle *divisiones* e dagli *argumenta*, è destinato a ingenerare il loro fastidio».

[96]Per quanto concerne il *thema* della *controversiae* si rimanda all'interessante lavoro di Pianezzola 1980, pp. 253-267.

artificioso consente di trattare vicende che sfociano nel romanzesco, o addirittura nel fantastico, senza però trascurare del tutto la possibilità di instaurare un legame con l'attualità e con la situazione sociale dell'epoca[97]. A dimostrazione di quanto affermato, basti pensare alla frequente scelta dei retori di trattare vicende legate agli adulteri femminili oppure a questioni di eredità – entrambi argomenti di estrema attualità a partire dall'età augustea – con coloriture avventurose e fantastiche[98]. Un atteggiamento del tutto simile sembra essere stato tenuto da Seneca nella composizione delle sue opere drammatiche: benché tutte le tragedie da lui composte siano di argomento mitologico, ciascuna di esse contiene in sé degli elementi di critica contro i maggiori vizi della società del suo tempo o quantomeno cerca di suscitare la riflessione in merito a questi aspetti. Non a torto dunque Bonner sostiene che «the subject of Seneca's tragedies are declamatory in character»[99].

Addentrandoci un po' più nello specifico, prenderemo in considerazione principalmente due aspetti in cui le tematiche contrastive più frequentemente trattate nelle *controversiae* presentano affinità con alcune scelte effettuate da Seneca nelle sue tragedie, e in particolare nella *Phaedra*.

La prima connessione che si instaura per quanto concerne il piano dell'*inventio* consiste nel rilievo assegnato a tematiche connesse alla parentela e ai conflitti che

[97]Cfr. in particolare Pianezzola 1980, p. 253 e 2003, p. 98 e Berti 2007, pp. 79 ss. A p. 111 Berti, trattando la questione dell'evoluzione dei temi trattati nelle controversie, mette in luce il fatto che inizialmente i casi proposti dal retore erano reali e che solo in un secondo momento aumentarono gli elementi esornativi e spettacolari e, conseguentemente, si cominciarono a scegliere temi meno legati alla realtà, dando maggior spazio all'elemento fantastico. Sul tema si è espressa anche Mal-Maeder 2003, p. 187.

[98]In relazione a questi temi e al loro rapporto con i soggetti delle tragedia senecane, si rimanda all'ampia trattazione di Casamento 2002, pp. 71-86.

[99]Cfr. Bonner 1949, p. 162. Lo studioso soggiunge inoltre: «they can hardly be said to be directly derived from the themes of the schools, for, although parricide and incest, tyranny and unnatural passion were common in rhetorical themes, the Oedipus, Phaedra and Thyestes legends existed long before the days of declamation. But it is probably true to say that from the range of Greek and Early Roman Tragedy open to him, Seneca selects the most sensational themes, and those which offer most scope for declamatory treatment».

si sviluppano in ambito familiare. Concordiamo pertanto completamente con Casamento quando sostiene che: «forse però, nelle tragedie senecane, l'ossessione per tutto ciò che si svolge all'interno dei vincoli parentali presenta, oltre che una sicura componente tragica, un'altra derivazione, meno studiata, che proviene dalla retorica praticata fra le pareti della scuola di declamazione. Di certo non ci spingeremmo ad asserire che la silloge retorica di Seneca il Vecchio costituisca il terreno di elezione per sceneggiare storie di trasgressione al diritto familiare, nondimeno non si potrà non riconoscere una chiara intersezione fra *controversiae* e tragedie in materia di storia familiare»[100]. Il conflitto tra padre e figli, che è alla base di tragedie quali l'*Oedipus* o le *Phoenissae* e che, in certa misura, tocca anche il nostro dramma, le lotte tra fratelli, che interessano il *Thyestes* e, ancora una volta, le *Phoenissae* [101]e le situazioni di conflitto fra marito e moglie, connesse soprattutto al tradimento, che rappresentano il nucleo centrale attorno al quale si sviluppano l'*Agamemnon*, la *Medea* e la nostra *Phaedra*, erano tutte antitesi parentali di estrema attualità e, forse anche per questa ragione, venivano trattate assai di frequente anche nei dibattiti fittizi delle *controversiae*.

Nel tema del contrasto fra gli sposi costituisce inoltre non di rado una importante variante la presenza, davvero assidua, della figura della *noverca*, rappresentata sempre in maniera negativa sia per il comportamento tenuto nei confronti dello

[100]Casamento 2002, p. 79. a tal proposito Pianezzola 1980, p. 260 ci ricorda come nelle declamazioni, esattamente come avverrà nella tragedia senecana, i perosnaggi siano spesso indicati tramite le loro relazioni di parentela, ulteriore elemento a sostegno della tesi della rilevanza di questa tematica in entrambi i generi. Cfr. anche Mal-Maeder 2003, p. 187 s. la studiosa individua nei conflitti familiari e sociali alcuni fra i temi più importanti delle declamazioni in quanto essi «touchent à des problèmes centraux du comportament humain» (p. 188). Il lavoro della studiosa consta però soprattutto nello stabilire il posto occupato dal mito nella declamazione anche in virtù di questa comunanza di argomenti.

[101]La ben nota controversia 1,1 rappresenta un buon esempio a questo riguardo giacché in essa è presente sia il conflitto tra genitori e figli che quello tra fratelli. Citiamo in questa sede solamente il *thema* rimandando, per una trattazione più approfondita, a Casamento 2002, p. 72: «*duo fratres inter se dissidebant; alteri filius erat. Patruus in egestatem incidit; patre vetante adulescens illum aluit; ob hoc abdicatus tacuit. Adoptatus a patruo est. Patruus accepta hereditate locuples factus est, egere coepit pater; vetante patruo alit illum. Abdicatur.*»

sposo che, ancor più spesso, per i contrasti sorti con i figli di primo letto del marito[102]. La società romana del tempo proponeva certamente esempi atti a confermare l'immagine a tinte fosche della matrigna offertaci dalla *controversia* e i gravi conflitti che la sua presenza soleva generare all'interno del nucleo familiare. Seneca non manca di trasferire questa inquietante figura nei suoi drammi mettendo in scena i profondi contrasti da lei suscitati e offrendocene ora un'immagine più tradizionale e più strettamente legata alla mitologia – come nelle tragedie connesse al mito di Ercole e alle sue lotte con la matrigna Giunone – ora invece – come avviene proprio nel caso di Fedra – tratteggiandone un ritratto del tutto nuovo e inaspettato, in totale antitesi con il ruolo che convenzionalmente le veniva assegnato[103].

Un altro elemento di connessione sotto il profilo dell'*inventio* riguarda la predilezione comune alla *controversia* e al teatro senecano per la trattazione di argomenti di carattere morale.

È stata spesso rilevata l'influenza esercitata dalle riflessioni filosofiche di Seneca sulla costruzione della sua opera tragica[104] orientando la scelta dei personaggi, i loro comportamenti e addirittura le tematiche da trattare; ma sembra innegabile che abbia operato in tal senso anche l'influenza della *controversia* soprattutto nelle sezioni corali, deputate, per eccellenza a considerazioni di carattere etico[105]. Anche sotto questo profilo la *Phaedra* risulta particolarmente rappresentativa poiché in questa tragedia come e più che in altre, viene riservato ampio spazio a tali temi, discussi non solo dal coro ma anche dai più importanti personaggi

[102]Cfr. Casamento 2002, pp. 104-120.

[103]Per una trattazione più ampia in merito all'importanza di questa figura, sia in relazione alle Controversie sia ai modello euripideo e poi a quello oviadiano si rimanda al capitolo 5, ove tale questione viene affrontata ampiamente.

[104] È noto che Seneca, prima ancora che essere un tragediografo era un filosofo e un grande pensatore della sua epoca ed è stato spesso rilevata l'influenza assunta dalle sua concezioni filosofiche nella costruzione della sua opera tragica, tanto da determinare la scelta dei personaggi e i loro comportamenti e addirittura le tematiche da trattare.

[105]Cfr. Casamento 2002, pp. 87-92.

procedendo per antitesi, come spesso avveniva anche nel genere declamatorio, cioè proponendo il confronto fra posizioni in netto contrasto tra loro.

Valga come esempio la discussione sulla Fortuna e sui generi di vita a opera della nutrice nel corso del primo atto (vv. 204-215) e, in certa misura, anche di Ippolito nel suo elogio della vita nelle selve sfociante poi nel richiamo all'età dell'oro (vv. 517 ss.) e ripresa infine dal IV coro, uno dei più brevi del dramma (*quanti casus humana rotant!/ Minor in parvis Fortuna furit/ leviusque ferit leviora deus;/servat placidos obscura quies/ praebetque senes casa securos,* vv. 1123-1127 e ancora, alla fine del canto, vv. 1136-1140: *metuens caelo/Iuppiter alto vicina petit;/ non capit umquam magnos motus/humilis tecti plebeia domus./ [circa regna tonat.]*)[106].

3.2. La *Dispositio*: strutturazione antitetica degli argomenti.

La *dispositio* – come abbiamo accennato poco fa – rappresenta il nerbo strutturale della declamazione e risulta costruita su alcuni elementi caratteristici e alquanto

[106] A proposito dell'importanza di questa tematica nella *Phaedra* e nell'intero *corpus* senecano si rimanda a Petrone 1984, p. 25: «l'elogio della vita modesta, in antitesi alla negatività del potere, si modula differentemente a seconda dell'intreccio in tutte le tragedie e assume varianti pertinenti ai singoli racconti. Ma si tratta sempre di una stessa problematica, affidata però ai personaggi secondari, oppure ai cori» e poi ancora p. 87. A tal proposito Pierini 1992, pp. 156 ss. ha effettuato un'interessante studio proprio in merito alla presenza del motivo dell'aurea *mediocritas* di ascendenza oraziana nei cori tragici di Seneca. Si notino in particolare le osservazioni di p. 157: «nelle tragedie senecane in cui è centrale il motivo del potere e delle sue degenerazioni il coro svolge contrastivamente la funzione di difesa degli ideali di vita semplice e nascosta: la voce del coro serve da contrappunto, direi da efficace antidoto, contro la superbia dei potenti» e ancora p. 161: «la morale oraziana del giusto mezzo subisce quindi un processo di radicalizzazione e Seneca sceglie il polo della prudenza assoluta, che viene necessariamente a coincidere con l'oscurità esistenziale e sociale». A dimostrazione di questa tesi la studiosa porta tre cori tragici di Seneca in cui tale argomento viene trattato secondo la rielaborazione senecana: il primo dell'*Hercules Furens* e il primo dell'*Agamemnon* e il coro dell'*Oedipus* dei vv. 882-910 dove si incontra «la più rigorosa e ortodossa riformulazione dell'*aurea mediocritas* oraziana» (p. 166). Nella *Medea* senecana è la stessa protagonista, vittima dell'odio di Creonte e costretta ad abbandonare il suo regno, a farsi enunciatrice del motivo topico della superbia dei re: *difficile quam sit animum ab ira flectere /iam concitatum quamque regale hoc putet/ sceptris superbas quisquis admovit manus,/ qua coepit ire, regia didici mea* (vv. 203-206). Si noti come in Euripide questo tipo di critica fosse pronunciata da Fedra (*Hipp*. vv. 409-410: cfr. Susanetti 1997, p. 66) ad ulteriore testimonianza dell'importanza e dello spessore che il personaggio della nutrice assume in Seneca, che va spesso oltre i limiti che la condizione servile in cui ella si trova imporrebbe.

stabili[107], che mutua dall'oratoria forense e deliberativa.

L'orazione si apre con l'*exordium*, una sorta di invocazione agli ascoltatori perché siano attenti e benevoli nei confronti dell'oratore: a questo momento segue quello della *narratio* che doveva essere *brevis*, *aperta*, *probabilis* e pertanto riportare solamente gli aspetti essenziali alla causa nell'ordine in cui essi si sono verificati[108].

All'interno di questo genere di opere ad occupare lo spazio maggiore era senza dubbio la sezione dedicata all'*argumentatio*. Si giunge finalmente al cuore dell'orazione dove l'oratore argomenta la propria causa in accusa o a difesa del suo – presunto – assistito (*confirmatio*) e controbatte alle accuse lanciate dalla parte avversa cercando altresì di smontare l'impianto accusatorio dell'avversario (*reprehensio* o *refutatio*), utilizzando una serie di strumenti retorici quali la *concessio* (un procedimento mediante il quale chi parla finge per un momento di accettare la tesi che intende confutare per evidenziarne poi l'erroneità[109]), la *descriptio* e l'utilizzo frequente e incalzante di domande retoriche[110]. L'orazione si concludeva poi con l'*epilogus* che conteneva la *peroratio* finale: l'oratore riepilogava l'intera causa e infine faceva appello ai giudici perché si schierassero dalla sua parte, fornendogli così la vittoria in questo scontro tutto retorico.

Questa maniera di procedere è stata utilizzata sovente anche da Seneca all'interno delle sue tragedie, soprattutto nelle parti dialogiche, che vedono una contrapposizione concreta tra due personaggi, ma non di rado anche nei monologhi in cui i singoli personaggi riflettono su di sé trovandosi spesso lacerati da pulsioni e sentimenti opposti fatti sapientemente emergere attraverso la

[107]Cfr. in particolare Lausberg 1960, I, pp. 150 ss e 1969, pp. 37-62.

[108]Cfr. Lausberg 1960, pp. 150-190; Berti 2007, pp. 53-56.

[109] Cfr. Lausberg 1960, p. 425 e 1969, p. 243: «la *concessio* (*συγχώρησις*) consiste nell'ammettere che l'avversario ha ragione nell'uno o nell'altro argomento. Questa ammissione viene però, il più delle volte, compensata da motivi più importanti, addotti dall'oratore medesimo, tanto che la *concessio* si riferisce così a cose di poco valore e si avvicina all'ironia: *Aen* 10, 67-69».

[110] Cfr. Lausberg 1960, pp. 190 204; Berti 2007, pp. 59-75.

disposizione fortemente antitetica delle argomentazioni.

Queste considerazioni sono certamente valide per tutta la produzione drammatica di Seneca ma, come alcuni studiosi hanno dimostrato in maniera convincente, è la *Phaedra* a presentare una struttura argomentativa più ricca e palese[111]. Al riguardo effettueremo soltanto un breve richiamo a due sezioni del dramma in cui questa struttura si manifesta con particolare rigore e viene utilizzata con maggior sapienza e efficacia argomentativa.

L'utilizzo di una *dispositio* tipicamente declamatoria all'interno del nostro dramma è evidente nella *rhesis* pronunciata dalla nutrice nel primo atto, durante un serrato confronto con Fedra. La balia, mettendosi nei panni di un esperto oratore, imposta il suo discorso proprio sulle partizioni della *dispositio* or ora descritte, componendo con sapienza e precisione una mini-controversia in piena regola. I vv. 129-139, nei quali la nutrice prende per la prima volta la parola costituirebbero dunque l'*exordium*, nel quale la donna invoca la regina chiedendole di prestare ascolto alle sue parole e proclamandosi disposta anche a sacrificare la propria vita per il bene della sua *domina*. Al posto della *narratio* trova posto una brevissima *propositio* (vv. 140 s.) cui fa seguito, immediatamente, l'*argumentatio*, composta, come di consueto, di *confirmatio* (142-144) e *reprehensio* (145-164). Lo spazio maggiore viene dedicato proprio a questo secondo aspetto in quanto l'obiettivo primario della *nutrix* è proprio quello di invalidare le ragioni della padrona mostrando la loro inconsistenza e mettendola di fronte ai rischi che la donna, accecata dal suo *furor*, non riesce a comprendere. Non sfugga inoltre come l'intera sezione delle *reprehensio* sia costruita attraverso il già citato procedimento della *concessio* e costellata di domande retoriche attraverso cui la donna affronta le obiezioni della padrona[112].

Il discorso costruito dalla balia risponde dunque pienamente a tutti i requisiti

[111] Cfr. Brandt 1986, p. 173 ss. e Heldmann 1974, p. 128 e Pianezzola 2003, p. 96.
[112]Cfr. De Meo 1990, p. 103.

della *dispositio* di una controversia, finendo per divenire una vera e propria *actio* accusatoria contro il comportamento di Fedra tutta basata sull'opposizione fra le considerazioni espresse da Fedra nel corso del monologo e poi nei suoi successivi tentativi di difesa e le obiezioni mosse dalla nutrice a ciascuna delle asserzioni della regina. Fedra dunque rappresenta la colpevole imputata di un ideale processo contro la quale si scaglia con durezza l'accusa della nutrice, pronta a controbattere punto su punto ai vani tentativi di difesa dell'eroina.

Un altro importante momento del dramma in cui emerge con estrema chiarezza l'utilizzo di artifici propri della retorica declamatoria all'interno del nostro dramma è quello della celebre confessione di Fedra nel corso del II atto. Si tratta di uno dei momenti più significativi della tragedia è questa volta è Fedra a porsi nel ruolo di un navigato oratore allo scopo di spingere Ippolito ad accettare e a ricambiare il sentimento ch'ella prova per lui. Anche in questo caso la costruzione della nostra *argumentatio* si basa su alcuni elementi antitetici che vengono sapientemente discussi dalla regina. Benché non si possano riconoscere all'interno del dialogo fra la regina e il figliastro le *partitiones* individuate nel caso precedente, la *dispositio* nella quale Fedra si cimenta contiene in sé innumerevoli aspetti propri e della *confirmatio* e della *reprehensio* e soprattutto si colora di numerosi *argumenta* di cui si faceva larghissimo uso in queste sezioni dell'*argumentatio.* I *loci* più frequentemente presenti sia nella *confirmatio* che nella *reprehensio* erano quelli *a persona*, finalizzati a passare in rassegna la vita e i comportamenti delle persone coinvolte nella causa, e quelli *a negotio* (*o facto*) che riguardavano invece la discussione dei fatti inerenti alla questione[113]. Ebbene, nella sezione che ci accingiamo a considerare – con rapidità giacché nel corso della trattazione le dedicheremo uno spazio assai più ampio – sono presenti *argumenta* appartenenti ad entrambi questi generi. Fedra apre il suo discorso con

[113] Cfr. Lausberg 1960, pp. 204-220. Berti 2007, pp. 61 s e Cipriani-Introna 2008, pp. 68-84.

un *argumentum e definitione*[114] interrogandosi sull'essenza della propria colpa e sull'opportunità di mettere in pratica ciò che sino ad ora era rimasto relegato solo nel profondo del suo *animus*. Questa modalità di procedere era tipica dei retori che in tal maniera rendevano chiara al loro pubblico la questione attorno alla quale si intendeva dibattere e l'essenza stessa del problema. Lo stesso genere di *argumentum* viene utilizzato anche in seguito (639 ss.) allo scopo di definire, di fronte ad Ippolito, la tipologia del *malum* che la tormenta. Fedra costruisce inoltre un *locum a comparatione* mettendo a confronto la bellezza e la prestanza del giovane Teseo con quella del figlio. Per quanto riguarda poi i *loci a persona*[115], non sfugge il fatto che Fedra imposti gran parte del proprio discorso proprio su una questione nominalistica trattata in maniera antitetica, relativa al ruolo che ella svolge nella propria famiglia, ossia quello di *uxor* di Teseo e *mater* di Ippolito, e a quello che invece desidererebbe rivestire, di *vidua* dello sposo e *amans* e *famula* del figliastro, esaminando a lungo un *argumentum e nomine* attraverso il quale ella «mira audacemente e modernamente non solo a dimostrare la mancanza di *cognatio* fra loro due, ma anche a profilare l'eventuale costituirsi di un rapporto – tutto "elegiaco" – serva-*dominus*»[116].

I due esempi ora considerati risultano bastevoli a mostrare come nel nostro dramma in effetti Seneca costruisca delle vere e proprie micro-orazioni

---

[114] Per una definizione di questo *locus* si rimanda a Cipriani-Introna 2008, p. 71 : «questo processo logico è la fase iniziale e obbligata dell'esame svolto dall'oratore sull'oggetto del suo intervento».

[115] Cfr. Cipriani-Introna 2008, p. 69.

[116] Cipriani-Masselli 2008, p. 120. Si rimanda a questo testo anche per un analisi più approfondita del passo in questione sotto il profilo retorico e per un interessante confronto con la IV *Eroide* ovidiana all'interno della quale vengono individuati altrettanti elementi riconducibili al sapiente utilizzo degli strumenti della retorica declamatoria da parte del poeta di Sulmona. Gli autori definiscono infatti l'epistola di Fedra una vera e propria *Suasoria ad amandum* nella quale Fedra, esprimendosi per lettera, in assenza dell'amato, utilizza le prescrizioni relative al *genus causae turpe* (*Rhet. He*r. I, 5) nel quale «si contrasta con la forza una cosa onesta o si difende una cosa vergognosa». Anche l'eroina ovidiana, a cui con tutta probabilità si ispirò quella senecana, si serve ampiamente dei già citati *loci a persona* che prevedevano l'attenzione al *genus* ed alla stirpe di provenienza.

fondandole su aspetti antitetici che non interessano semplicemente le *partitiones* che tradizionalmente appartenevano a questo genere ma addirittura penetrano in profondità tutti i *loci* e gli *argumenta* di cui esse vengono dotate e che si trovano così frequentemente presenti e operanti nelle *controversiae.*

3.3. Lo strumento retorico della *sententia*: l'antitesi nelle microstrutture stilistiche.

Sententia est oratio sumpta de vita, quae aut quid sit, aut quid esse oporteat in vita, breviter ostendit.

Questa sintetica definizione tratta dalla *Rhetorica ad Herennium* (4, 17, 24) evidenzia chiaramente le principali caratteristiche di cui deve essere dotata una *sententia*: in primo luogo essa deve aver un carattere di estrema brevità e concisione, lasciando intendere più di quanto effettivamente dica[117]; secondariamente, deve essere tratta dall'esperienza di vita e, contemporaneamente, dare delle indicazioni sul comportamento da tenere.

Non a torto dunque Lausberg, tenendo salvi questi aspetti, definisce la *sententia* come «un *locus communis* formulato in una frase, che si presenta con la pretesa di valere come norma riconosciuta della conoscenza del mondo e rilevante per la condotta di vita o come norma di vita stessa»[118].

Questo tipo di figura, che fa parte di quella sezione dell'*elocutio* che viene denominata *ornatus*, divenne un elemento fondamentale del 'nuovo stile' in voga nelle scuole di retorica[119] e finì per rappresentare uno degli aspetti più

[117]Seneca Padre nella *contr.* 3, *praef.* 7 a proposito delle *sententiae* di Cassio Severo afferma che esse hanno *plus sensuuum quam verborum*.

[118]Cfr. Lausberg 1969, p. 219-221. Cfr. inoltre Traina 1974[4,] e Setaioli 1985, p. 815. Setaioli parla, a proposito della *sententia* di «vera unità di base dello stile» (p. 816).

[119]Questa formula, coniata da Norden 1986, I, pp. 281 ss. viene ripresa da Berti, 2007, p. 156, che a proposito del rapporto fra 'nuovo stile' e *sententia* afferma «la *sententia* appare essere in effetti il

significativi e rappresentativi del genere declamatorio. Nonostante ciascun retore, come appare evidente dalla raccolta di Seneca il Vecchio, avesse una maniera di esprimersi del tutto personale e dotasse la propria orazione di caratteri linguistici specifici, l'elemento delle *sententia* rappresenta per tutti una costante, suscitando frequentemente anche le feroci critiche di chi si opponeva all'utilizzo esasperato di questo strumento retorico all'interno del discorso[120].

È possibile distinguere, comunemente, diverse tipologie di *sententiae*. In origine infatti il termine era riferito solamente alle «massime di carattere proverbiale e moraleggiante che danno voce ad una norma etica o ad una verità generale e che corrispondono alle *gnomai* greche»[121]. Le *sententiae* di questo genere venivano chiamate *translaticiae* per la loro duttilità e la possibilità di essere adattate a

tratto distintivo e caratterizzante di quello che, secondo la celebre formula di Eduard Norden, si definisce come 'nuovo stile', e che permea di sé, in misura più o meno profonda, quasi tutta la prosa letteraria latina della prima età imperiale; espressione di un gusto nuovo, nato come reazione al classicismo ciceroniano, esso vede la dissoluzione del periodo con le sue strutture articolate e compatte al tempo stesso, a favore di un periodare mosso, nervoso, 'policentrico',che trova nella *sententia* la sua cellula stilistica». Anche Traina, 1974[4], p. 26, esprime alcune interessanti osservazioni sul 'nuovo stile' evidenziandone la connessione con il nuovo assetto politico dello stato romano: «la realtà politica passa in secondo piano e individuo e cosmo si trovano di fronte. Il problema non è più l'inserimento del singolo nella società e nello stato ma il suo significato nel cosmo. Riaffiora la solitudine esistenziale e l'urgenza di soluzioni individuali. Il contraccolpo stilistico di questo mutamento di valori è una prosa esasperata e irrelata, che ha tanti centri e tante pause quante sono le frasi. La trama logica del discorso si smaglia in un fitto balenio di *sententiae*, ognuna fine a se stessa». Per quanto concerne la posizione di Seneca nell'ambito di questo 'nuovo stile' bastino in questa sede le considerazioni di Mazzoli 1970, p. 31 s.., secondo il quale lo stile senecano ricerca un equilibrio «tra l'anticiceronianesimo e le esagerate artificiosità del "nuovo stile"».

[120] Il tema della critica dell'utilizzo eccessivo delle *sententiae* è ampiamente trattato da Berti 2007 p. 154 ss. Berti ci ricorda come Quintiliano considerasse le *sententiae* dei *lumina orationis* ossia delle «battute scintillanti poste soprattutto alla fine del periodo (*in clausulis*), che fanno 'brillare' l'eloquenza» . Lo stesso Quintiliano aveva però criticato l'impiego smodato di questo mezzo espressivo che conferiva all'orazione un'eccessiva densità espressiva e una «riprovevole *inaequalitas* stilistica»(p. 156). Q. non si mostra tuttavia totalmente contrario all'utilizzo delle *sententiae* quanto piuttosto alla ricerca di una via di mezzo fra l'eccesso e l'assenza di *sententiae.* Cfr. anche Casamento 1999, p. 125.

[121] Cfr. Berti 2007, p. 164. Berti si rifà in questo caso a Quint. *Inst.*8, 5, 3: *antiquissimae sunt quae proprie, quamvis omnibus idem nomen sit, sententiae vocantur, quas graeci gnomas appellant: utrumque autem nomen ex eo acceperunt, quod similes sunt consiliis aut decretis. Est autem haec vox universalis, quae etiam citra complexum causae possit esse laudabilis.*

contesti differenti e, proprio in virtù di queste caratteristiche, facevano parte del bagaglio dell'oratore, come una sorta di prontuario da cui attingere al bisogno. Ad interessare maggiormente la nostra indagine non sono però le *translaticiae* quanto invece le *sententiae* 'particolari', quelle che nascono dalla fantasia dell'oratore e che fanno riferimento ad un contesto e ad un argomento di discussione maggiormente specifico. Tra le *sententiae* 'particolari' possiamo senz'altro annoverare quella che viene definita *enthymema* o *sententia ex contrariis* che si fonda totalmente sull'antitesi. Si tratta in effetti di una breve sequenza risultante dall'accostamento di termini o concetti assolutamente contrari tra di loro[122]. Questo tipo di espressione antitetica viene sovente utilizzato in contesti declamatori per sottolineare l'assurdità e il paradosso sottesi ad alcune situazioni e a determinati comportamenti messi in luce dall'oratore nel corso del suo discorso. Anche l'*epiphonema*, ossia la *sententia* che viene posta al termine di un ragionamento per catturarne il significato più profondo, conteneva di frequente al suo interno dei moduli oppositivi riconducibili alla vicenda esposta nella *controversia*, anche se l'antitesi, in questo caso, non doveva necessariamente rappresentare il nucleo costitutivo della frase.

Non sfugge dunque il fatto che l'amplissimo utilizzo della *sententia* che Seneca

[122] Cfr. Quint. *Inst*. 8, 5, 9; Cic. *Top*. 55. A proposito di questo genere di *sententia* si rimanda all'importante analisi effettuata da Moretti 1995, pp. 152 ss. La studiosa fornisce infatti una breve storia del processo di formalizzazione retorica dell'entimema di provenienza dialettica a partire dalla definizione di entimema fornita da Aristotele (*Rhet* I, 2, 1356 b, 4 s.) che vedeva in esso un «sillogismo retorico che si caratterizza come tale sia perché basato su premesse solamente probabili e verisimili, sia perché, per non tediare l'ascoltatore, rinuncia ad esplicitare tutti i passaggi risultando così riassuntivo, scorciato e incompleto: un *ἀτελὴς συλλογισμός*» (p. 152). Secondo la ricostruzione della Moretti fra i vari tipi di entimema si vanno affermando quelli sentenziali e dunque si assiste al passaggio «dalla struttura logica del sillogismo alla retoricissima *sententia*» (p. 153). Il percorso effettuato dall'entimema non si esaurisce a questo punto, anzi, vi è un altro importantissimo momento di sviluppo, secondo quanto ci viene riferito da Cic. *Top.* 55; Quint. *Inst*., 5, 10, 2 e 8, 5, 9 e dalla *Rhetorica ad Alexandrum*. Moretti soggiunge infatti che,ad un certo punto, «poiché le *sententiae* più brillanti sono quelle in cui la scintilla della pointe scaturisce dal contrasto fra opposti, dallo scontro fra termini antitetici, ecco che il concetto di *ἐνθυμημα* va specializzandosi per indicare proprio questo particolare tipo di *γνῶμαι*» (p.154). Per una trattazione estesa del tema si rimanda anche a Madden 1952, pp. 368-76.

mette in atto non solo nel suo linguaggio filosofico ma anche in quello poetico e, in misura massiccia, anche nella nostra *Phaedra,* deriva direttamente dall'apporto decisivo fornito al suo registro espressivo dal nuovo stile declamatorio che comporta altresì l'interesse del nostro autore per la creazione di situazioni antitetiche che vadano a permeare anche le microstrutture stilistiche del suo linguaggio così da far emergere la presenza, e soprattutto la pregnanza dell'antitesi ad ogni livello interpretativo.

Nella scelta di utilizzare questo genere di espressioni non possiamo però non rilevare anche l'imprescindibile influenza del pensiero stoico. Come evidenzia giustamente Gabriella Moretti «la dialettica stoica è, per sua natura, una dialettica delle situazioni -limite basata su confini e stacchi bruschi, netti, senza gradualità: una dialettica insomma, dell'antitesi e del contrasto logico, che non può non avere risultati caratteristici anche sotto il profilo espressivo»[123]. Questo tipo di dialettica, come sottolinea ancora la studiosa, è in stretto rapporto con la logica stessa della Stoà «basata sullo scontro fra ambiti concettualmente separati da rigide opposizioni», che proprio per questa ragione,«si prestava in modo particolarissimo a dar luogo a conclusioni sentenziose a base fortemente antitetica»[124].

Non è soltanto l'influsso della retorica, dunque, ad operare sulla produzione teatrale senecana, ma anche quello, sempre fondamentale, della filosofia stoica che, per sua natura, era incline alla brevità e alla brachilogia, spesso sino all'oscurità espressiva. Il linguaggio utilizzato dagli stoici, che risulta ovviamente in stretta dipendenza dalle concezioni filosofiche di questo movimento, mira infatti a tenersi aderente alle *res* senza badare eccessivamente all'eleganza ed alla ricercatezza formale ma puntando al contrario alla densità e alla concentrazione espressiva finalizzate a evidenziare la netta separazione tra *boni* e *stulti*, tra ciò

[123]Cfr. Moretti 1995, p. 140. cfr. anche, per tutti Pohlenz 1967, I, p. 309.
[124]Cfr. Moretti 1995, p. 155. Dello stesso parere sembra essere Setaioli 1985, p. 811.

che è giusto e ciò che non lo è e quindi a far emergere con chiarezza la linea di comportamento che il *sapiens* deve tenere.

Come lascia emergere Casamento, grazie alla commistione costante dei due fattori esaminati, quello retorico e quello filosofico, «l'impiego della massima risulta elemento costante nelle sue opere in prosa, dove s'identifica in una volontà di costruzione stilistica che, come ha lucidamente ricordato il Traina, tende ad isolare in brevi e fulminee affermazioni le linee portanti del pensiero. Eppure, forse, è la tragedia il luogo in cui si rivelano in modo più diretto, i contatti fra Seneca e la retorica della massima»[125].

La *sententia*, con la sua funzionalissima *brevitas*, che così sovente si fa espressione del pensiero e delle concezioni etiche di Seneca, compare in ogni momento della tragedia[126]: è presente nei monologhi dei personaggi e nei dialoghi, situazioni cariche di *pathos* e dunque " drammatiche" per eccellenza, ma opera anche nelle sezioni corali, nelle quali sovente sono presenti riflessioni su principi morali ed etici il cui senso viene spesso riassunto da queste espressioni brachilogiche ma cariche di significato. Ciò ha fatto pensare addirittura a taluni studiosi, forse non a torto, che alcune situazioni drammaturgiche vengano scelte e determinate in funzione di una *sententia* preesistente o quantomeno costruite appunto in vista di una determinata conclusione sentenziosa, proprio come avveniva di frequente nel mondo della declamazione dove esisteva l'abitudine a comporre *per sententias* attribuendo cioè alle massime un valore superiore a tutte le altre parti dell'orazione.

L'utilizzo della *sententia* nelle tragedie, sebbene sia indissolubilmente legato all'influenza della retorica e della tradizione filosofica dello stoicismo, assume in

[125]Cfr. Casamento 2002, p. 57. cfr. anche Bonner 1949, p. 165

[126]A proposito dell'utilizzo delle *sententiae* nella tragedie senecane si rimanda, ovviamente, a Casamento 1999, pp. 123-133.

questo contesto un valore ed un significato del tutto nuovi[127]. Attraverso la *sententia* Seneca riesce a far emergere il conflitto che così frequentemente lacera l'animo dei personaggi, le loro difficoltà nello scegliere la strada da percorrere a causa della passione, qualsiasi essa sia, che si agita nel loro cuore, facendo prevalere, sempre, il *furor* sulla *ratio*. I personaggi tragici senecani divengono in effetti incarnazione dell'incessante lotta contro le passioni cui Seneca fa continuo riferimento nelle sue opere in prosa e le *sententia* antitetica diviene il mezzo espressivo prediletto attraverso il quale essi esprimono il peso di questo conflitto e la difficoltà di intraprendere il cammino del *sapiens*. «la massima è qualcosa che colpisce per la sua acutezza, come appunto una freccia che una volta scagliata arriva immediatamente al bersaglio. In un adeguato contesto poetico essa diviene mezzo efficacissimo per evidenziare in maniera diretta ciò che il testo vuol porre in rilievo. Ne isola i temi più importanti, ritagliando per essi uno spazio privilegiato di risonanza e innalza l'evento particolare ad *exemplum* generale, elevando il caso tragico contingente a paradigma universale in cui ognuno può riconoscere un segmento di realtà»[128].

Nella *Phaedra* – come intendiamo dimostrare nel corso di questa indagine – lo spazio assunto dai conflitti, di varia natura, che ora tormentano l'animo dei personaggi (come emerge nei monologhi), ora invece li conducono a gravi scontri fra loro (come avviene invece nei dialoghi) è assolutamente preponderante rispetto anche a ciò che si verifica nelle altre tragedie e, per tale ragione, il testo ci offre una vasta gamma di esempi di *sententiae* antitetiche a cui potremmo attingere per dimostrare la tesi sostenuta sino ad ora.

La necessaria esigenza di brevità che si addice a questa sezione del lavoro ci

[127] Cfr. Casamento 1999, p. 132: «ma seppure egli mostra un approccio, per così dire, retorico circa il loro uso, da questo si affranca subito quando, intuita la loro potenzialità espressiva, ne usa nelle tragedie in maniera del tutto nuova e ben al di là di quel che suggeriva la tradizione del genere, a fini compositivi, per aggregare i significati fondamentali, raggrumarvi il senso definitivo».

[128] Casamento 1999, p. 129.

induce a prendere ad esempio solamente un paio di espressioni sentenziose presenti all'interno del nostro dramma.

Prima di trattare gli esempi che abbiamo selezionati, mi sembra molto interessante segnalare altri due aspetti certamente riconducibili allo stile sentenzioso del nostro poeta. In primo luogo egli costruisce di frequente in maniera antitetica versi singoli o coppie di versi, facendo così emergere l'antitesi connessa ad atteggiamenti, comportamenti e modi di pensare dei personaggi. Basti pensare all'affermazione pronunciata da Teseo nel finale della tragedia, v. 1209 s.:

dum falsum nefas
exsequor vindex severus, incidi in verum scelus[129]

("mentre mi ergo a severo vindice
di un falso delitto, sono caduto in un delitto vero")

Questa espressione, estremamente concisa, riesce a far comprendere chiaramente l'errore insito nel modo di agire di Teseo e il contrasto fra apparenza e realtà e, di conseguenza, tra colpa e innocenza, nel quale il re si è trovato involontariamente invischiato.

Seneca inoltre utilizza, a quanto mi consta soprattutto nei cori, un tono fortemente sentenzioso, talora colorato da brevi massime, in particolare nelle sezioni corali ove venga affrontato un tema di carattere moraleggiante. Ciò avviene per esempio nel II coro (vv. 736-834) nel quale viene trattato – tra l'altro – il tema della bellezza considerato un bene effimero e pertanto destinato, col tempo, ad abbandonare tutti gli uomini. Il coro sottolinea la fugacità e insieme la pericolosità della bellezza, in entrambi i casi attraverso l'uso di *sententiae* di estrema brevità (v. 773: *res est forma fugax*; 820-21 *raris forma viris … / impunita*

[129] Per quanto concerne l'edizione di riferimento e le traduzioni si rimanda alle spiegazioni fornite in bibliografia.

fuit) e tutta l'ode risulta pervasa da un tono sentenzioso certamente caratteristico per la trattazione di argomenti di questo genere.

Per quanto concerne, da ultimo, l'utilizzo di veri e propri *enthymemata*, abbiamo dunque selezionato due *sententiae*, presenti entrambe, a poca distanza, all'interno del primo atto, e relative ambedue al tema della *voluntas*.

È la nutrice che, facendosi – come accade di frequente – portatrice di ideali morali e sapienziali si rivolge a Fedra tramite lo strumento della massima antitetica per suscitare in lei il desiderio di scacciare da sé il sentimento che la divora.

La prima *sententia* è rivolta contro il comportamento dei potenti, che vogliono più di ciò che è lecito:

quod non potest vult posse qui nimium potest[130]

("chi è troppo potente vuole l'impossibile")

La *sententia*, fortemente retoricizzata, contiene in sé tutti i caratteri più intrinsecamente connessi al genere. È molto breve, occupando lo spazio di un solo verso; non è immediatamente perspicua grazie al gioco linguistico messo in atto con l'utilizzo ad incastro dei verbi servili *posse* e *velle* e infine, stigmatizzando un comportamento errato sottende alcune indicazioni sul corretto modi di comportarsi.

Un discorso del tutto simile può essere proposto per l'*enthymema* del v. 249:

pars sanitatis velle sanari fuit

("è in via di guarigione chi ha volontà di guarire")

nel quale la nutrice fa appello alla volontà di guarire della padrona e dove sono presenti i medesimi caratteri individuati nel precedente esempio: brevità, oscurità e trasmissione di un messaggio 'educativo'.

[130] v. 215.

Queste poche pagine si proponevano due obiettivi fondamentali. Il primo era quello di far emergere come la costruzione antitetica del nostro dramma dipenda profondamente non soltanto dal modello fondamentale del teatro greco ma anche dall'influenza del contesto culturale in cui Seneca si forma e vive, un contesto fortemente influenzato dalla retorica e profondamente segnato dalla comparsa e dal successo del genere declamatorio e, soprattutto, della *controversia.* La scelta di affrontare tematiche antitetiche, l'abitudine al conflitto di argomentazioni e l'impiego costante della figura della *sententia* antitetica in prima istanza rendono evidente l'importanza dell'antitesi in ambiente declamatorio e in secondo luogo forniscono un importante modello e un significativo spazio di confronto con la produzione teatrale di Seneca poiché la declamazione aveva finito per rappresentare, nella Roma di quel tempo, il genere letterario più vicino al teatro.

Il secondo era quello di fornire, ricorrendo ad alcuni campioni, una possibile chiave ermeneutica per l'analisi che metteremo in atto nel corso di questo lavoro di tesi. Sono state in effetti selezionate alcune importanti tematiche antitetiche fondanti per il nostro dramma (livello dell'*inventio*): per ciascuna, attraverso un'approfondita disamina testuale e il sempre necessario confronto coi modelli, si mostrerà l'utilizzo di procedimenti antitetici dal punto di vista dell'*argumentatio* (livello della *dispositio*) spingendo l'attenzione anche alla costruzione antitetica dei singoli versi e all'impiego di *sententiae ex contrariis* (livello delle microstrutture stilistiche) sino a pervenire a proporre un'interpretazione complessiva della tragedia come sistema fondato a tutti i livelli sull'antitesi.

CAPITOLO II

LO SCONTRO FRA DIVINITÀ: L'ANTITESI FRA DIANA E VENERE

1. CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE: LA TRADIZIONE DEGLI INNI ALLE DUE DEE.

1.1. Cenni sul confronto con il modello euripideo e sull'utilizzo dell'elemento religioso-cultuale nelle tragedie di Seneca

Il confronto, variamente declinato, fra la divinità di Diana e quella di Venere rappresenta una delle antitesi più significative su cui viene costruita la *Phaedra* senecana. Tale conflitto si manifesterà in maniera piuttosto imponente in tutta la prima parte della tragedia per poi essere messo da parte dopo la dichiarazione d'amore di Fedra, lasciando spazio ad una conclusione tutta umana della vicenda tragica.

Seneca deriva questa antitesi direttamente dall'Ippolito euripideo[131] ma la trasforma non soltanto nelle sue forme quanto piuttosto nei suoi intenti in maniera assolutamente radicale.

Nel dramma euripideo, come si è già avuto modo di osservare, è Afrodite ad aprire la scena drammatica come personaggio prologico, ed è la sua rivale, Artemide, a presentarsi in scena al termine della tragedia per rivelare a Teseo come realmente si sono svolti i fatti. La presenza delle due dee, sia in scena sia nelle parole degli altri personaggi e del coro, è costante per tutto il dramma ed è in particolare Afrodite che sembra, più di ogni altro personaggio, porre la sua

[131]Per una trattazione più specifica di questo argomento si rimanda al capitolo introduttivo del presente lavoro di tesi.

firma, il suo sigillo sull'azione.

Nella *Phaedra* non accade nulla del genere. La problematica religiosa, che era stata così fondante nel *Coronato* – come anche in molti altri drammi euripidei – e, insieme ad essa, la presenza stessa sulla scena della divinità, in Seneca è completamente annullata. Le due dee pur essendo sovente chiamate in causa dai personaggi, soprattutto tramite inni e preghiere, non sono più in grado di incidere sui loro comportamenti, poiché essi sono dominati ormai da ben altre forze, molto più umane ma certamente non meno potenti[132].

[132]Sono molti gli studi che si sono interessati al diverso trattamento riservato alla divinità nel dramma di Euripide e nell'opera senecana. Già Ussani 1915, p. 13 sosteneva che «la tragedia di Seneca non trova la sua origine in un conflitto divino; ma la sua ragione terrena in un mostruoso pervertimento femminile» e che il dramma viene trasportato dal cielo alla terra. Giomini 1955, p. 36 affermava: «l'unica divergenza [tra Euripide e Seneca] sta nel mettere a nudo il motivo del dramma: in Euripide è delineato nell'urto tra la divinità (Afrodite) e l'uomo (Ippolito), scatenato da una superiore rivalità tra celesti (Afrodite e Artemide), in Seneca nell'umano contrasto tra due concezioni di vita, nella antitetica natura di due creature mortali». Paduano 1974, p. 94 sosteneva ancora: «Artemide a Afrodite possono essere presenti anche nel suo dramma come forze pressoché meccaniche del divenire degli eventi, ma non possono rappresentare qualcosa che si riconnette invece profondamente e totalmente all'esperienza umana». Paduano parla inoltre dell'opera tragica di Seneca come di «un genere letterario e una struttura poetica che non permetteva la discussione aperta e ideologizzata del problema, ma obbligava a una finzione necessaria allo svolgimento dell'esperienza tragica». De Meo 1986, p. 135 s. commenta così la questione: «una così esplicita e determinante presenza divina, con l'implicita problematica religiosa, nell'apertura del dramma senecano risulta del tutto annullata. Scompare Afrodite macchinatrice di un'odiosa vendetta... è vero che non manca Artemide/Diana nella preghiera del religiosissimo Ippolito, ma essa resta al di fuori dell'azione e il favore che accorda alla caccia non trova altra manifestazione che nel festoso abbaiare dei cani (v. 81 s.)». Si veda ancora, Zoccali 1997, p. 434: «all'antagonismo fra le due divinità, Afrodite e Artemide, che determina il dramma euripideo, fa da *pendant*, nel dramma di Seneca, la conflittualità, latente o esplicita, di caratteri, situazioni, concezioni etiche che emerge chiara dal confronto della monodia di Ippolito con il monologo di Fedra...». Cfr. Anche Biondi 1989, p. 66. In tempi più recenti Nuzzo 2006 ha riletto in maniera molto moderna il conflitto fra le dee all'interno della *Phaedra* giungendo ad affermare che «nell'Ippolito di Euripide due dee, Afrodite e Artemide, giocano a distanza la loro eterna partita usando i mortali come pedine di una crudele scacchiera; in Seneca la due divinità sono assenti perché coesistono in Fedra, perché combattono dentro di lei la loro eterna battaglia» Anche Petrone 2008, p. 238 s., si è espressa in merito a questa questione. La studiosa sostituisce all'elemento del conflitto tra le divinità, inteso come spazio in cui si inquadra l'intera azione, il tema della parentela che viene a rappresentare il motivo centrale del dramma e «uno dei modi della sua strutturazione... La scena della tragedia vede agire infatti i personaggi sullo sfondo delle loro parentele, così come la scena euripidea si ritagliava dentro le azioni e reazioni divine. Le ragioni della parentela dunque sembrano quasi sostituirsi al ruolo euripideo di Afrodite e

Come ci suggerisce De Meo nel suo commento al prologo della *Phaedra*, gli dei «entrano nella vicenda, spesso come ingredienti tecnici tradizionali, ma non incidono più, nella misura e nei modi del passato, sui fatti e sui comportamenti. Insomma nessun diretto intervento divino limita la sostanziale autonomia che il poeta intende riservare all'esperienza umana».[133] Ritengo che le parole di De Meo siano, in linea di massima, condivisibili, ma che necessitino di alcune precisazioni. L'adesione di Seneca allo stoicismo comporta infatti una presa di distanza non indifferente dal sistema religioso tradizionale che risulta in maniera abbastanza chiara dal trattamento che il poeta riserva in questa sede alle due dee che avevano investito il *Coronato* del suo significato più profondo[134]. Non ritengo tuttavia che la presenza di queste divinità nella *Phaedra* rappresenti un semplice retaggio della tradizione, un'inserzione in qualche maniera dovuta ai suoi modelli. La loro è una presenza altamente significativa perché esse segnano l'andamento della vicenda inserendosi, insinuandosi nel gioco di antitesi sapientemente costruito dall'autore e scontrandosi fra loro ora in maniera più tradizionale, ora invece sulla base di criteri del tutto nuovi e inattesi, stravolgendo, o quantomeno mettendo in discussione l'immagine convenzionale che di esse ci viene offerta.

Artemide, prendendone in certo senso il posto di spinta all'azione e divenendo pertanto motivo di fondo della drammaturgia».

[133]De Meo 1986, p. 136.

[134]Per quanto riguarda le concezioni religiose di Seneca si veda in primo luogo Mazzoli 1984. Lo studioso si occupa diffusamente di quello che definisce il "problema religioso in Seneca" facendo riferimento a tutti i concetti principali della religiosità senecana. Mazzoli 2003 ha preso inoltre in esame più specificamente la sfera cultuale e rituale nelle tragedie di Seneca. Della concezione del divino in Seneca si è occupata anche Andreoni Fontecedro 1998. La studiosa parla, tra l'altro, di un 'altro aspetto della divinità' in quanto il concetto di divino per Seneca acquista contorni ben differenti e assai più dilatati rispetto al concetto tradizionale di divinità: «se la divinità non ha più il limite dei contorni umani, se nessuna figura le si addice, il pensiero di essa è esso stesso libero di dilatarla ai confini del mondo, trovarla ovunque nell'universo ...» (p. 190). Critelli 1999, p. 234 fa delle osservazioni, più cursorie in merito affermando che «in Seneca l'elemento tragico opera in una lotta che è quasi interamente interiore, una battaglia contro le passioni, piuttosto che contro poteri divini».

1.2. La presenza degli inni a Venere e a Diana nella letteratura latina sino a Seneca tragico: un breve *excursus*

Tutte le invocazioni alle divinità contenute nella *Phaedra* presentano, in varia misura e con modalità diverse, caratteristiche per le quali possono essere classificate all'interno della categoria dell'inno religioso[135].

Un recente saggio di La Bua si è occupato diffusamente della presenza e del significato del genere poetico dell'inno nella letteratura latina[136]. In questa sede recupereremo solamente alcuni elementi della sua lunga trattazione al fine di delineare gli aspetti teorici e formali più significativi per la nostra analisi.

Anzitutto occorre mettere in evidenza il fatto che, diversamente da quanto avveniva nella letteratura greca, nella letteratura latina l'inno non rappresenta un genere poetico a sé stante ma, esattamente come accade nel nostro caso, esso viene perlopiù inserito all'interno di opere appartenenti ad altri generi letterari e, pertanto, «sembra godere, almeno teoricamente, di un'autonomia limitata, rimanendo confinato quasi al ruolo di sottogenere»[137].

Un altro aspetto caratterizzante del genere innodico latino consiste nel suo «generale carattere celebrativo, privo di caratteristiche fisse di metro e di estensione»[138]. Anche sotto questo profilo gli inni di cui ci occuperemo

---

[135]Secci (2000, p. 52-70) ha riflettuto sull'importanza delle preghiere nelle drammaturgia senecana individuando la loro funzionalità narrativa all'interno del testo tragico, la loro collocazione, il tipo di divinità invocata e la tipologia dei personaggi che le formulano. La Secci nota in particolare come gran parte delle preghiere presenti nei drammi siano destinate a non venire esaudite dalle divinità. La studiosa sostiene infatti che «le *preces* delle tragedia senecane che ottengono risposta dagli dei sono soltanto quelle che alterano la realtà umana in senso negativo». Nella *Phaedra* per esempio l'unica preghiera che trova compimento effettivo è quella che Teseo formula al padre Nettuno chiedendogli di punire Ippolito per l'affronto commesso nei suoi confronti. Quando però il re domanda agli dei di essere sprofondato nel *Chaos* per espiare così la propria colpa verso il figlio, non viene in alcun modo esaudito e pertanto prorompe nella celebre affermazione che, tra l'altro dà il titolo all'articolo della Secci: *non movent divos preces* (v. 1242).

[136]Cfr. La Bua 1999.

[137]Cfr. La Bua 1999, p. 88.

[138]La Bua 1999, p. 86.

risponderanno perfettamente a questa definizione giacché non si riscontrano in essi precise corrispondenze né per quanto concerne la scelta del metro né per la loro posizione all'interno della tragedia.

Questa parziale libertà non priva tuttavia questo genere di talune caratteristiche fisse, legate principalmente, oltre che al contenuto laudativo nei confronti di una divinità, all'utilizzo di specifici strumenti espressivi. Per tale ragione La Bua parla di un «codice innico» che, sulla base di alcuni caratteri ben delineati, può facilmente essere rintracciato anche se contenuto all'interno di opere letterarie di altro genere.

Lo studioso frappone altresì una distinzione fra inno e *precatio*. Quest'ultima, teorizzata a partire dagli inni omerici greci, risultava divisa principalmente in tre parti: l'*invocatio*, che consiste nell'accumulo di epiteti indicanti la potenza della divinità e la genealogia divina; la *pars* epica «dove si evidenzia la *ratio* intercorrente fra la divinità e i richiedenti, ed infine la *prex* vera e propria»[139]. Diversamente dalla *precatio*, l'inno si classifica come un componimento *in honorem deorum* che non sempre deve essere legato ad una specifica occasione di preghiera sebbene da questa derivi alcuni moduli espressivi e stilistici. Avremo modo di osservare nell'analisi a cui ci accingiamo quali fra questi caratteri siano stati rispettati e osservati da Seneca nella costruzione delle tre sezioni del dramma che possono essere individuate come innodiche.

Occorre dedicare un breve cenno anche ai numerosi e significativi modelli tardo repubblicani e imperiali che certamente il nostro autore aveva in mente al momento della creazione dei suoi inni. Ci soffermeremo in questa sede solamente

[139]La Bua 1998, p. 69. lo studioso riassume in questo modo i caratteri principali dell'inno greco (p. 85): «celebrazione degli dei, schema tripartito in invocazione ed epiclesi, *narratio* e aretologia, congedo finale, talora in tono precatorio, modello individuabile perlopiù nel carme rapsodico omerico; questi risultano come i caratteri essenziali di un inno e sembrerebbe lecito parlare, per l'ambito greco, di un vero e proprio genere, "strategia", "strumento di progettazione" riconoscibile sia attraverso questa 'fissità strutturale' sia mediante la *variatio* stilistica e compositiva che si inserisce nello schema di base, ricreandolo e modificandolo in modo sempre diverso».

sugli autori che hanno composto inni per le divinità oggetto della nostra trattazione, dai quali Seneca può aver tratto ispirazione o che possono essergli serviti come spunti di confronto sia sotto il profilo della continuità che per quello dell'antitesi. Esiste infatti una vasta tradizione legata alle invocazioni a queste dee: gli autori più significativi della letteratura latina del I secolo a.C. e d. C. hanno inserito nelle loro opere principali almeno una preghiera ad una delle due divinità, in un gioco di riprese e ricorsi che trova una degna sintesi e una parziale conclusione proprio nella *Phaedra*.

Suscita un certo interesse il fatto che il primo inno della letteratura latina sia un inno dedicato a Diana. Nel carme 34, infatti, Catullo invita un coro di *puellae e pueri integri* alla celebrazione di questa divinità, rappresentata tramite tutti i suoi attributi più significativi come *Latonia, magna progenies Iovis*, *montium domina*, ma curiosamente privata della sua natura di feroce cacciatrice, per lasciare il posto ad aspetti più specificamente romani come quelli legati alla sua natura di protettrice delle partorienti e di divinità infernale e lunare[140].

Un'ideale risposta a questo inno ci giunge dal celeberrimo *Inno a Venere* che apre il *De rerum natura* lucreziano (I, 1-43). Uno degli aspetti caratteristici della divinità che emerge con maggior forza dalla descrizione di Lucrezio (e che verrà significativamente ripreso da Seneca) è quello che concerne la sua designazione come principio fecondatore della natura che rende liete tutte le creature a cui si avvicina e che garantisce la continuazione della vita nel mondo. Anche in questo inno, come già era avvenuto per Catullo, assistiamo ad una "romanizzazione" degli attributi della dea che viene connotata sin dal principio come colei che ha dato vita all'intera stirpe romana tramite suo figlio Enea. Diversamente da

[140]Per quanto concerne gli aspetti religiosi della poesia di Catullo si vedano Renard 1946 e Granarolo 1967. Per questo inno in particolare risulta imprescindibile il contributo di Scivoletto 1987, oltre che Nemeth 1976 e il già citato La Bua 1998. Per quanto riguarda la caratterizzazione di Diana come Ecate e Luna si faccia riferimento a Ferrero 1955 e Rabinowitz 1997.

quanto avveniva per il poeta delle *nugae*, Lucrezio, oltre a romanizzare la divinità, le conferisce altresì un compito politico, chiedendole di porre fine alle guerre che insanguinano Roma, suscitando una *pax* che renda possibile la composizione della sua opera e, cosa ancor più importante, che procuri salvezza all'intera patria (vv. 38-40: *hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto/ circumfusa, super suavis ex ore loquellas/ funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*)[141].

Nelle sue *Odi*, Orazio ripristina una ideale parità fra le due dee dedicando a ciascuna di esse un inno. Nell'ode I, 21 il poeta si rivolge, seguendo il modello inaugurato da Catullo a *tenerae virgines* e a *pueri* perché cantino le lodi di Diana e Apollo. Come Catullo aveva invitato i suoi giovani a celebrare la dea tramite l'utilizzo dell'esortativo *canamus*, così ora Orazio compie la stessa azione servendosi però dell'imperativo più convenzionale *dicite*, come se stesse dando istruzioni per un canto corale. La costruzione dell'invocazione alla dea, quanto al resto, è del tutto rispondente alle regole del genere, con l'iniziale riferimento al suo γένος cui fa seguito l'elenco dei suoi attributi più significativi e la designazione della sua sfera di potere: in questo caso certamente Orazio funge da modello per Seneca nella successiva elencazione dei luoghi su cui la dea esercita il suo potere[142].

---

[141]La bibliografia sull'Inno a Venere è vastissima, anche in relazione al confronto con l'inno omerico a questa divinità. In questa sede basti segnalare: Salemme 1977, Giancotti 1978 e 1989, Schrijvers 1970 e Canfora 1982. Per il testo e il commento mi rifaccio a Bailey 1950. In particolare nel commento (vol. II, pp. 588-89) Bailey riprende in mano la discussa questione dell'apparente incoerenza dell'Inno a Venere in relazione all'epicureismo lucreziano cercando una soluzione di compromesso fra posizioni opposte:«the conclusion, then, is that the proem was based upon the traditional invocation, that Lucr. adressed it to Venus, because she could naturally be thought of in an esoteric sense as the creative power of nature, and that he is thinking of her mainly in this character in the earlier lines; but that later when his thoughts turn to Memmius and the civil strife in Rome and Italy in which he was engaged he adopts the more concrete and conventional idea».

[142]Per quanto concerne il commento a quest'ode e le questioni può generali sulla lirica di Orazio si rimanda a Pasquali 1920, Williams 1968, Syndikus 1972-73, Nisbet-Hubbard 1970, Romano 1991. Romano in particolare ci fornisce alcuni elementi particolarmente interessanti: *in primis* segnala il contatto con il carme 34 di Catullo anche in relazione al fatto che nesssuno dei due sembra essere stato scritto per una determinata occasione, mentre entrambi sono caratterizzati

Nell'ode I, 30, Orazio costruisce un inno dedicato a Venere modellato sui medesimi caratteri del precedente: dopo un accenno alla stirpe e all'isola che ha dato i natali alla dea, il poeta fa menzione, anche in questo caso, dei luoghi prediletti e onorati dalla divinità. Non mancano inoltre i riferimenti al corteggio della dea, Cupido *in primis*[143].

Anche Ovidio, infine, nei *Fasti*, dedica una preghiera a Venere (*Fast*. IV, 85-116) descritta come «fonte primaria di vita e di civiltà mediante il dono dell'amore e della fecondazione»[144]. Essa viene rappresentata come la regina di tutti i regni, terrestri e celesti e come colei che sa piegare anche le bestie più selvatiche [145].

Sempre per quanto concerne l'ambito della poesia augustea, occorrerà porre una speciale attenzione anzitutto al *carmen saeculare* di Orazio. Quest'inno è l'unico realmente cantato che ci sia rimasto della letteratura latina e per questa ragione presenta un interesse particolare sotto il profilo del trattamento dell'elemento divino giacché «attesta una raffinata connessione di stilizzazioni poetiche con elementi propriamente cultuali e sacrali[146]». Anche in questo carme, come già abbiamo potuto osservare in altri componimenti appartenenti a questo genere, ad

---

da un forte intento letterario. La Romano segnala poi il fatto che, pur prendendo le mosse dal motivo catulliano dell'Inno a Diana, l'ode finisca poi per concentrare l'attenzione sulla divinità aziaca di Apollo, in linea con il clima ideologico augusteo (p. 566).

[143]Per l'analisi del carme nei suoi aspetti strutturali e in quelli più strettamente teorici si rimanda alla nota precedente. Si fa riferimento ancora una volta a Romano 1991, p. 600 che, a proposito di quest'inno, dice: «Quest'ode, che ha il respiro di un epigramma, si compone di due strofe, ciascuna delle quali è compiuta in se stessa: nella prima si invita Venere a lasciare le sue sedi abituali per recarsi nel tempietto di Glicera, nella seconda è descritto il corteggio della dea». La Romano segnala altresì come questo componimento possa inserirsi nel genere dell'inno cletico e fa risalire il modello di Orazio ad un'epigramma di Posidippo del III sec. a.C.

[144]La Bua 1998, p. 273.

[145]Per quanto riguardal'esegesi dell'inno e dei singoli versi si rimanda a Ferrarino 1958, pp. 301-16 e ai commenti di Frazer 1929; Bömer 1957-58; Fantham 1998. Anche le opere più strettamente elegiache di Ovidio contengono molti riferimenti a Venere ma essi non sono inseriti in un vero e proprio inno. Dovremo tuttavia occuparcene da vicino in questo capitolo in relazione alla trattazione del dibattito sulla divinità di Amore.

[146]Cfr. La Bua 1999, p. 162. Dell'argomento si è interessato anche Ed. Fraenkel 1992, p. 516-21 sostenendo che questo carme di Orazio rappresenta una forte innovazione all'interno della sfera religiosa e cultuale poiché offre un'immagine ideale delle cerimonie religiose.

intonare il canto sono fanciulle e fanciulli scelti per la loro purezza (*virgines lectae et pueri casti,* v. 6)[147] anche se, come si è detto, si tratta in questo caso di un invito e di un'occasione non fittizi ma reali dato che l'inno fu cantato nelle celebrazioni conclusive dei *ludi saeculares* del 17 a.C.[148].

A suscitare il nostro interesse, più che gli aspetti legati all'effettivo rilievo sotto il profilo religioso e cultuale di quest'inno, è la presenza, ancora una volta, di una delle divinità di cui ci occuperemo ampiamente nel corso di questo capitolo.

Questo componimento, in effetti, si apre e si chiude con l'invocazione a due divinità che godranno di ampio rilievo nel nostro dramma: Apollo[149] e Diana. Nei versi iniziali dell'inno il dio viene connotato semplicemente tramite il nome mentre Diana viene descritta attraverso due aspetti che si riveleranno ricchissimi di valore nel corso della nostra analisi. In primo luogo si fa riferimento alla sfera d'influenza della dea, quelle *silvae* che saranno dimora e rifugio di Ippolito e dalle quali il giovane, al termine del monologo rivolgerà la sua preghiera alla dea (*silvarumque potens Diana*, v. 1). Diana inoltre viene rappresentata anche attraverso l'identificazione con la Luna (*lucidum caeli decus,* v. 2 e, più avanti, *siderum regina bicornis, audi, Luna, puellas,* vv. 35 s.)[150] e, in seguito, con Lucina, dea protettrice delle partorienti (vv. 13-20), fornendoci così altri importanti elementi di confronto con il nostro dramma, visto che entrambe queste raffigurazioni di Diana saranno presenti e godranno di una certa importanza nella *Phaedra*.

---

[147]A tal proposito Romano 1991, p. 932 commenta: «ciascuno dei due epiteti si riferisce sia alle *virgines* sia ai *pueri*; *lectas* allude al fatto che i 27 fanciulli e le 27 fanciulle erano stati scelti fra le famiglie più illustri di Roma, come è detto anche nell'ode di accompagnamento al *carmen saeculare* (4, 6, 31)».

[148]Per un ampio commento relativo ai motivi e ai caratteri delle celebrazioni del 17 a.C. si rimanda a Romano 1991, p. 929 ss..

[149]Come ci suggerisce Romano (1991, p. 931), Apollo, in quanto divinità tutelare di Augusto, godeva di uno speciale prestigio a quell'epoca e da ciò dipende probabilmente la scelta di rivolgere l'invocazione proprio a lui.

[150]A proposito dell'identificazione Diana-Luna cfr., tra l'altro, Verg. *Aen*. 9, 405: *astrorum decus et nemorum Latonia custos.*

Con una caratteristica "Ring-Komposition"[151] il coro termina il suo canto rivolgendosi alle medesime divinità invocate nei versi di apertura, facendo riferimento ad un *doctus chorus Phoebi et Diana* (v.75[152]).

Benché gli studiosi abbiano fatto emergere dall'analisi di questi passi numerosi altri elementi significativi, in questa sede si è scelto di porre in evidenza solamente quelli che maggiormente sembrano aver interessato Seneca: perché forieri di caratteri particolarmente rilevanti per la costruzione dell'antitesi fra le due divinità e per il confronto fra un'immagine più strettamente legata alla tradizione e una invece più funzionale agli intenti che il poeta perseguiva e allo scopo che tali immagini dovevano perseguire all'interno dell'opera tragica.

Il fondamentale modello virgiliano delle *Georgiche*[153], nel quale compare un'ampia descrizione della potenza dell'amore da cui Seneca ha sicuramente preso spunto, poiché non possiede i caratteri di un inno, non viene trattato in questa sede ma

[151] A questo proposito cfr. La Bua 1999, p. 169: «il poeta richiama senz'altro le due strofe iniziali in cui accanto all'invocazione ad Apollo e Diana compaiono gl''interpreti' del canto, *virgines lectae puerique casti;* la stessa locuzione finale della seconda strofa, *dicere carmen* (v.8), è parallela all'espressione conclusiva dell'intero *carmen*, *dicere laudes* (v. 76)». Sul tema si sono espressi in particolare Rahn 1970, pp. 467-479 e Arnold 1986, pp. 475-491.

[152] Cfr. Romano 1991, p. 939.

[153] Verg. *georg*. III, 209-283.

non si mancherà di farvi ampiamente riferimento nello sviluppo dell'intero capitolo.

2. ELEMENTI ANTITETICI ALL'INTERNO DELLE INVOCAZIONI ALLE DEE

Le tre invocazioni alle divinità di Venere e Diana cui si è fatto cenno presentano alcuni forti legami, di analogia e di antitesi, sia dal punto di vista più strettamente connesso al culto, cioè per quanto riguarda le forme espressive utilizzate dal poeta per invocare le dee, sia, soprattutto, sotto un profilo tematico, inerente cioè all'immagine che viene fornita di ciascuna divinità e al contrasto che, sotto varie modalità, emerge fra loro. Il modo di procedere di Seneca nella costruzione di queste tre preghiere e nei rapporti di analogia e di antitesi che volutamente instaura tra loro mi pare particolarmente complesso ed elaborato e per tale ragione si rende necessario un esame accurato di questi importanti passaggi che possa porre in evidenza i fili sui quali si regge il gioco antitetico orchestrato dall'autore.

Dal punto di vista della strutturazione della preghiera e degli aspetti più strettamente linguistici connessi all'invocazione, tutte e tre gli inni di cui intendiamo occuparci rispettano, in linea di massima, i caratteri generali di questo genere poetico.

In primo luogo essi contengono nel loro esordio la consueta *invocatio* alla dea, tesa a metterne in luce la genealogia oppure alcuni attributi caratteristici, quali ad esempio la sfera di influenza[154].

Sia nel caso di Venere che in quello di Diana vi è poi, nella parte centrale dell'inno, un momento dedicato alla descrizione degli attributi caratteristici della dea e dei legami che, variamente, la pongono in connessione con l'essere umano

[154]Per quanto riguarda l'aspetto tradizionale della preghiera si veda De Meo 1990, p. 150: «l'invocazione rispetta gli schemi canonici di una prassi liturgica antichissima: prima l'appello alla *regina nemorum* e *magna silvas inter lucos dea*, in uniformità con una tradizione poetica illustre, catulliana (34,9 s.) e oraziana (*carm.* 3, 22, 1, *saec.* 1)».

che le si rivolge. È certamente questo il momento più ricco di spunti di riflessione fecondi per la nostra analisi.

Per quanto concerne poi la *prex* conclusiva, essa è presente nelle due invocazioni rivolte a Diana ma manca del tutto nel canto che il primo coro offre a Venere, che sembra presentare, pertanto, le caratteristiche di una lode *in honorem deorum* più vicina, dunque, al concetto dell'inno vero e proprio che a quello della *precatio*[155].

Ciascuno di questi tre momenti necessita di una specifica analisi giacché, come sarà possibile osservare, da ognuno di essi si possono far emergere alcuni significativi motivi antitetici.

2.1. Impalcature antitetiche nelle invocazioni alle dee

Come già si è detto, nella *Phaedra* non sono presenti interventi diretti delle divinità in scena, tuttavia lo spazio loro riservato nelle parole di tutti i protagonisti della vicenda tragica è da considerarsi cospicuo.

La dea Diana compare sulla scena tragica delle *Phaedra* per la prima volta già nel prologo che, a partire dal v. 54, prende la forma di un inno alla divinità recitato dal suo più fedele seguace, il giovane Ippolito in partenza per una battuta di caccia.

A non troppa distanza da questa prima preghiera, entra in campo anche la

[155] All'interno della monodia è riconoscibile un altro carattere tipico dell'inno: la sua estrema retoricizzazione. La preghiera di Ippolito è infatti in qualche modo scandita dalle anafore. Dapprima troviamo quella del pronome relativo prima nella forma del genitivo *cuius* (vv. 55 s.) poi al nominativo *quae* (vv. 57 s.) con il chiaro scopo di mettere in evidenza i luoghi e le bestie su cui Diana manifesta il suo potere. I versi seguenti presentano, per il medesimo obiettivo, l'anafora di *tua* (vv. 59 s.) e di *tibi* (vv. 63 s.) e, da ultimo, di *sive*, ripetuto ben quattro volte in cinque versi (vv. 67 ss). Questi versi sono gli unici della monodia a presentare un problema di tradizione dal momento che la successione dei versi presente nei codici è difficilmente accettabile. Solitamente (a partire da Leo) si tende a porre il v. 71 dopo il v. 68. Probabilmente si tratta di un errore del copista che trascrisse tutti di seguito i quattro versi anaforici. La divinità, nell'arco dell'intera preghiera, viene nominata solamente una volta: in tutti gli altri casi ella stessa e il suo potere sono messi in luce tramite il largo uso delle anafore, tese a rendere con maggior evidenza possibile l'infinita vastità del suo dominio. Grazie all'utilizzo di questi stratagemmi stilistici, Seneca conferisce a questi primi versi dell'opera «un'immagine uditiva che arricchisce e completa il valore semantico» (Zoccali 1997, p. 437).

divinità di Venere: dapprima in modo un po' trasversale, quando Fedra e la nutrice si confrontano sul tema della divinità di Amore (vv. 183-203); poi in maniera ben più diretta nel I Coro, interamente dedicato alla potenza inarrestabile dell'amore e quindi della dea che sopra tutti ne è simbolo[156].

Nella seconda scena del II atto ci troviamo di fronte ad una seconda preghiera a Diana (vv. 406-426), pronunciata questa volta dalla *nutrix*, che, sorprendentemente, chiede alla dea di assisterla nell'ardua impresa di convincere

[156]I primi dieci versi del I Coro sono occupati dalla descrizione della forza del dio Amore e degli effetti fisici che esso provoca nelle vittime dei suoi attacchi. Tutta la terra e tutti gli uomini senza distinzione di provenienza o di età, sono dunque preda di questa potenza (285-95). Amore, inoltre, non esercita la sua autorità solo sugli uomini, ma manifesta la sua influenza anche sugli dèi (Giove, Apollo, Diana) e sui semidei (come Ercole)(vv. 294-329). Nemmeno il regno animale può sottrarsi ai richiami del dio (vv. 330-352). Il coro si chiude infine con una serie di affermazioni di carattere sentenzioso e di efficace brevità tese a rinforzare ulteriormente l'idea che Amore tutto può, anche le cose più impensabili. Il tema del I coro deriva a Seneca, tra l'altro, dall'*Ippolito Coronato* (525 ss.: *Ἔρως ἔρως ὅ κατ᾽ὀμμάτων /στάζεις πόθον...*) anche se Grimal (1965, p. 66) nota che «dans ces deux hymnes consacrés à exalter la puissance d'Éros, les exemples choisis sont différentes». Per quanto riguarda i modelli greci e latini sottesi al primo coro sia sufficiente per il momento quanto affermato in proposito da Landolfi (2006, p. 93): «... una riflessione un po' meno sbrigativa sull'argomento indurrebbe intanto a non sottovalutare il raffronto con Eur. *Hipp.* 525-564 e 1269-1281, passi dai quali Seneca può avere formalmente colto lo spunto per costruire il proprio intermezzo in endecasillabi saffici e anapesti, poi ad interrogarsi sulla diversa 'impaginatura' contenutistica del brano latino, dove non è difficile rinvenire suggestioni ovidiane e virgiliane, tanto sul piano contenutistico quanto su quello formale». Per quanto riguarda il testo greco si vedano i commenti di Barrett 1964 (in particolare le pp. 256-257 e 391-392 in cui lo studioso fa le proprie considerazioni in relazione al primo e al quarto stasimo) e Susanetti 2005, in particolare p. 173: «il primo stasimo (vv. 525-564) celebra la potenza di Eros con motivi presenti anche nel terzo stasimo dell'*Antigone* sofoclea (vv. 781-800). Diversa però la funzione dei due stasimi: il corale dell'*Antigone* è più propriamente un canto di lode e di esaltazione, quello dell'*Ippolito*, invece, ha più propriamente il carattere di una preghiera con spunti apotropaici. Nella prima coppia strofica vengono ricordati i tratti caratteristici di Eros, le modalità della sua epifania e viene espressa, in forma ottativa, la richiesta indirizzata al dio: le donne pregano di non incorrere nella violenza distruttiva di Eros, nella consapevolezza che ogni altro atto cultuale è vano se la divinità dell'amore non riceve i giusti onori (tema evidenziato anche nel prologo). Nella seconda coppia strofica vengono invece esemplificati gli effetti rovinosi della passione». E ancora p. 186: «il quarto stasimo (vv. 1268-1282) è costituito da un brevissimo canto astrofico di metro prevalentemente docmiaco: il coro celebra, per l'ultima volta, il potere di Afrodite e di Eros, riprendendo motivi ed espressioni presenti anche nel primo stasimo (vv. 525-564). Entrambi i canti precedono significativamente la sventura e la morte di un personaggio del dramma». Interessanti osservazioni sul coro in Seneca ci derivano anche da Traina 2003 (b) pp. 137-155 e Dangel, p. 185-195.

Ippolito a cedere alle lusinghe di Fedra[157]. Questo rappresenta l'ultimo richiamo diretto alla divinità: dopo la dichiarazione d'amore di Fedra ad Ippolito le due dee – significativamente – scompaiono in maniera pressoché totale dalla scena tragica.

All'inno a Diana che Ippolito pronuncia in chiusura della monodia, fanno quindi seguito due interventi – di Fedra e del Coro – tesi a mettere in luce il potere e, soprattutto, la divinità dell'Amore, che viene invece duramente negata, sempre nel primo atto, dalla nutrice, la quale, su invito del coro, si rivolge, in apertura del secondo atto, nuovamente a Diana, affinché faccia sì che Ippolito ceda al richiamo di Venere. Ci troviamo dunque di fronte, come accade sovente in questo dramma, ad una costruzione ad incastro, fatta di continui richiami e di significative riprese, oppositive ma non solo, che non interessano semplicemente l'impalcatura strutturale della tragedia, ma che si espandono e si dipanano fino a imperniarla in profondità[158].

Il nostro percorso all'interno di questa complessa struttura antitetica si snoderà su due versanti principali: in primo luogo saranno esaminati i momenti nei quali vengono messe a confronto più direttamente le due divinità. In seguito si prenderanno in esame le antitesi che riguardano ogni singola divinità: la sua caratterizzazione, i caratteri specifici che le si attribuiscono. Anche e soprattutto da questo punto di vista avremo modo di osservare alcuni elementi

[157]Alcuni studiosi hanno dibattuto riguardo all'identità del personaggio che pronuncia questa preghiera. Fantham 1993, p. 161-163 sosteneva una struttura dialogica del passo, con frequenti cambi di interlocutore fra Fedra e la nutrice. Gamberale, 2003, p. 66, sostiene invece che si tratti di una preghiera unitaria, pronunciata da un solo personaggio sostenendo dunque che sia «molto più naturale che sia Fedra, nel suo stato irrazionale, a concepire e pronunciare una preghiera tanto solenne quanto sbagliata e dunque senza possibilità di effetto». A sostegno della sua tesi, a p. 71, individua anche la ripresa del modello ovidiano di *her*. IV e sostenendo che: «l'affermazione di Fedra, *iam mihi prima dea est...Delia* configura, per quanto brevemente, una speciale venerazione di Fedra per Diana e potrebbe forse costituire l'indizio di una mediazione ovidiana fra Euripide e Seneca». In generale tuttavia, la gran parte della critica permane nella convinzione che sia la nutrice a pronunciare questa invocazione.

[158]Landolfi 2006, p. 95 parla a tal proposito di «una serrata dialettica eidetica e concettuale fra parti dialogiche e sezioni corali all'interno della tragedia».

particolarmente significativi connessi alla strutturazione del sistema antitetico operata da Seneca.

2.2. L'*invocatio* alla divinità: Diana *regina nemorum* e Venere *generata ponto*

Sin dai versi di apertura delle preghiere prese in esame, da quell'*invocatio* di cui abbiamo già messo in luce le caratteristiche precipue, emerge la volontà dell'autore di mettere in risalto le profonde differenze che intercorrono nella rappresentazione di Venere e di Diana.

All'inizio della preghiera a Diana, Ippolito dapprima apostrofa la dea con l'appellativo di *diva virago* con il chiaro intento di sottolinearne due caratteristiche fondamentali: la potenza, espressa dal sostantivo *diva*, e la durezza, contenuta invece nel termine *virago*.

Egli utilizza poi, per dare una prima caratterizzazione della dea, un'espressione che è stata spesso motivo di discussione da parte degli studiosi:

> *cuius regno pars terrarum*
> *secreta vacat*[159]
> ("sovrana del regno più segreto della terra")

«Diana – quindi – è signora delle parti segrete della terra, delle *ἐσχατιαί*: i margini, i confini, le terre estreme; confini netti e confusi, continui e mobili, che riflettono i rapporti intercorrenti tra la Civiltà e la Natura selvaggia»[160].

Questi due versi mettono chiaramente in evidenza quelli che sono i luoghi di

[159] v. 55.

[160] Critelli 1999, p. 237. Salvatore ha dedicato un interessante lavoro proprio al commento di questo verso (1981, pp. 29-57) in relazione soprattutto all'idea che vi possa essere in esso un qualche riferimento agli Inferi. Già a p. 36, lo studioso conclude però: «questa *pars terrarum secreta* è universale solo in quanto si trova sparsa quà e là sui quattro angoli della terra, ovunque isolata, nascosta, appartata dal resto del mondo... non c'è alcun termine che si riferisca o alluda al regno ctonio».

elezione della dea ma insieme anche le prerogative connesse al suo culto. Essa regna su luoghi *vacui*, ossia privi di padroni, ma anche semplicemente di vicini; *immunes*, perché pacifici ed esenti da ogni tipo di dovere civico; e infine *secreti*, lontani da occhi indiscreti, aperti solo ai pochi eletti che accettino e perseguano con convinzione questo tipo di scelta[161].

L'invocazione a Diana di cui si rende protagonista la nutrice si apre in maniera assolutamente speculare a quella pronunciata da Ippolito, ponendo nuovamente in chiara luce il voluto richiamo analogico fornitoci da Seneca:

Regina nemorum, sola quae montes colis
et una solis montibus coleris dea,
converte tristes ominum in melius minas.
O magna silvas inter et lucos dea[162]

("regina dei boschi, abitatrice solitaria dei monti
e solo nume nei monti venerato,
storna la minaccia di sinistri presagi.
O dea che signoreggi selve e radure")

La nutrice apre la sua preghiera in maniera consueta tramite una serie di invocazioni a Diana che sembrano presentare due scopi precipui: quello di sottolinearne la divinità e dunque la potenza – la invoca infatti per due volte in

[161]Il campo semantico del *vacare* gode di un certo rilievo all'interno della monodia. Vi sono, in particolare, una serie di versi all'interno della preghiera a Diana (vv 66-72) in cui questo aspetto trova una sottolineatura estremamente marcata e un'ampia serie di riprese. Ippolito parla infatti, sempre facendo riferimento agli estesi domini di Diana, di *solis arvis* (v. 66) e, con il solito sapiente gioco di *variatio*, di *vacuis campis* (v. 71) offrendo nuovamente un chiaro richiamo al campo semantico di *vaco.* Infine, al verso 70, si riscontra l'utilizzo del verbo *celo* (riguardo ai boschi dell'Ircania che nascondono le fiere cacciate da Diana) per indicare nuovamente il fatto che il regno di Diana sia s*ecretum* e quindi ben celato, attraverso la fitta boscaglia, agli occhi dei più. L'aggettivo *secretus*, poi, utilizzato in riferimento al regno di Diana e, di conseguenza, anche al luogo di elezione di Ippolito, è stato variamente interpretato dalla critica che, in un primo tempo, aveva voluto leggere in esso un riferimento all'Ade e quindi al potere di Diana anche su quei luoghi. Molto più semplicemente, in linea con gli attributi usualmente riferiti a Diana, la dea, essendo patrona della caccia, domina su territori spesso lontani dagli occhi degli uomini e perciò definiti segreti. A tal proposito si rimanda nuovamente a Salvatore 1981, pp. 29-57.

[162]vv. 406-409.

quattro versi utilizzando il termine *dea* – e quello di caratterizzarla come dea silvestre[163]. Possiamo infatti notare in questi versi un ampio utilizzo di quel lessico della *silva* che tanto rilievo aveva rivestito all'interno del *canticum* del figlio di Teseo. I riferimenti al mondo campestre sono molteplici, variegati e non privi di precisi riscontri con quelli presenti nella preghiera del giovane cacciatore. Anzitutto la *nutrix* cita al v. 409 proprio quelle *silvae* continuamente presenti all'interno della monodia di Ippolito, i monti (*montes*, *montibus*,vv. 406-407) e le radure (*lucos*, v. 409). Questi elementi tipici del mondo silvestre erano tutti presenti sin dai versi d'apertura del *canticum* dove si faceva già riferimento ai monti, al v. 2, e ai boschi, al v. 9, tramite l'utilizzo dei medesimi sintagmi. Nonostante la semantica della *silva* nei versi presi in esame sia solamente accennata e non compaia con la frequenza e la continuità che si riscontra per la monodia, l'utilizzo di questo tipo di lessico nei versi 406-409 ottiene un duplice obiettivo: in primo luogo serve a rendere evidente, senza che vi sia neppure bisogno di nominarla, la divinità verso la quale sono dirette le preghiere delle nutrice; in seconda istanza funge da richiamo nei riguardi del *canticum* con il quale il confronto risulta assolutamente obbligato.

Dunque Seneca, sino a questo momento, sembra averci voluto offrire una precisa immagine della divinità di Diana che risulterà in deciso contrasto con quella della dea sua rivale proposta, in particolare, nel I Coro. Esso si apre, secondo una prassi abbastanza comune nella drammaturgia senecana, con un'invocazione[164]:

diva non miti generata ponto[165]

[163]A tal proposito Gamberale 2003, p. 62 cita alcuni importanti modelli: Hor. *Carm*. 3, 22, 1: *montium custos nemorumque virgo* e Cat. 34, 89 s.: *montium domina ut fores/silvarumque virentium*.

[164]Cfr. Boyle 1987, p. 154. Lo studioso individua la presenza di invocazioni del tutto simili all'interno di cori tragici senecani in: *Herc. fur.* 524; *Med.* 56; *Oed*. 110, 405; *Ag.* 57, 808; *Thy.* 122, 789. Per quanto concerne la riflessione generale sulla funzione dei cori in Seneca tragico si veda inoltre Martina 1996, p. 17 ss. e Mazzoli 1986/87, p. 101 e 1996, pp. 3-16, Dangel 2004, p. 185-195.

[165]v. 274.

("o dea nata dal mare, inclemente")

che presenta alcuni elementi degni di nota.

Non è privo di valore il fatto che Venere, *in primis*, sia definita *generata ponto*.

L'opposta connotazione geografica frappone un'immediata distanza fra le due dee, l'una regina dei boschi, delle fiere e dunque di un regno completamente terreno; l'altra diva nata dall'acqua e dalla schiuma del mare. Ritengo che l'insistenza su questi due regni persegua anche lo scopo di instaurare una implicita connessione tra le divinità e i due protagonisti principali dell'azione. Mentre, come ben sappiamo, la divinità di Diana si lega, inevitabilmente, al nome di Ippolito, suo primo seguace e fedele adoratore, quella di Venere viene messa in relazione, tramite questa invocazione, con il personaggio di Fedra, che può considerarsi anch'essa creatura marina giacché, come aveva sottolineato ella stessa nei versi d'apertura del monologo (vv. 85-88) è l'isola di Creta ad averle dato i natali ed è proprio questo il regno cui Fedra sente di appartenere.

Seneca però, in questo verso, mette in rapporto, seppure in maniera velata, Venere anche con la creatura umana che più di tutte la disprezza, Ippolito.

L'utilizzo dell'aggettivo *mitis,* preceduto dalla negazione, che viene qui concordato con il termine *ponto*, ma con il quale si vuole evidentemente fare riferimento alla natura della divinità, riveste infatti una notevole importanza per l'utilizzo fattone dalla *nutrix* in precedenza. Se ne era servita per la prima volta al v. 226 in riferimento a Teseo e poi, per due volte (v. 231 e 273), per designare Ippolito. Il nesso al genitivo *immitis viri*, riferito alla *saeva mens* di Ippolito era servito da chiusura del primo atto e non è certamente casuale il fatto che il medesimo aggettivo sia ora utilizzato, a distanza di un solo verso, proprio nei confronti della divinità che Ippolito volutamente ignora più di ogni altra. Alla fermezza con cui Ippolito rifiuta l'Amore si oppone dunque la fermezza della

dea, non certo avvezza a tollerare rifiuti[166]. Al v. 334, inoltre – e dunque sempre all'interno del primo canto corale – l'aggettivo *immitis* verrà utilizzato un'altra volta, come attributo di *puer*, in riferimento alla inflessibilità di Cupido che domina sul mare, sulla terra e nel cielo. Anche questa occorrenza sembra svolgere la funzione di chiarire quanto sia difficile opporsi a questa forza, anche per chi, come Ippolito, dà mostra di avere un carattere tutt'altro che morbido e un cuore assai duro da piegare. «Alla castità/solitudine di Ippolito, a tal punto immodificabile da causarne la morte, si oppone la forza incoercibile d'amore, cui né dio, né uomo, né animale può sottrarsi, che nella morte finale di Fedra sarà ancora dimostrata. *Immitis* adoperato per l'uno e per l'altro fa da detonatore a queste antitesi, unificate dal loro unico punto comune: la devastante crudeltà, l'inflessibilità»[167].

2.3. La *pars* epica: le *silvae* e le *ferae* di Diana e di Venere

Quella che definiamo con l'espressione *pars* epica è senza dubbio la sezione più corposa di ciascun inno e quella più ricca di elementi di confronto utili al nostro tema. Sebbene vi siano, soprattutto in relazione al primo coro, numerosi altri elementi di interesse legati a questa sezione dell'inno, ci limiteremo, per il momento, a prendere in esame due filoni in particolare sui quali è possibile costruire un confronto diretto fra le due divinità.

In questo paragrafo tralasceremo il II inno a Diana, quello pronunciato dalla nutrice, che non contiene ulteriori elementi utili per l'esame in atto. Ci limiteremo

[166]Cfr. Petrone 1984, p. 72: «*diva non miti generata ponto* (274), inizia a cantare il coro, marcando con la posizione incipitaria la qualità di cui quanto segue può considerarsi l'esemplificazione: ad Amore non si sfugge, non lo si regola, la sua forza evade ogni difesa. La variazione della litote, che scompone l'aggettivo nella sua etimologia, è ancora espediente per metterlo a fuoco, come anche il fatto che esso non si riferisce direttamente alla dea ma al mare da cui è nata, con uno spostamento di oggetto che ne accresce il significato: il mare è per eccellenza tempestoso, irrefrenabile, così come la dea che è uscita dalle sue acque, cosicché l'attribuzione sottende un paragone».

[167]Petrone 1984, p. 72.

invece a concentrarci sulla monodia di Ippolito e sul I coro che, conformemente all'ormai ben nota tecnica stilistica senecana, presentano una serie di volute riprese testuali atte però a mettere in evidenza alcuni elementi di profondo contrasto fra le due divinità. Come di consueto, l'esame del testo ci verrà in aiuto per comprendere meglio la modalità con la quale Seneca opera questo tipo di fruttuoso confronto antitetico.

Sono principalmente due i punti di contatto fra la monodia di Ippolito e l'inno a Venere del primo coro. Vi sono infatti, all'interno di questi inni, due elenchi, costruiti in maniera sapientemente variata, che passano in rassegna le località e gli esseri viventi sui quali ciascuna delle due dee esercita il proprio potere, posti come logica conseguenza dell'*invocatio* iniziale, incentrata, in entrambi i casi, su aspetti spaziali legati al culto di queste dee.

Come la critica non ha mancato di mostrare ampiamente, la monodia di Ippolito è costruita in maniera, potremmo dire, speculare, riflessa: si basa cioè su di una serie di elementi che vengono ripresi e variati all'interno delle due sezioni che compongono il prologo: quella relativa agli ordini di caccia impartiti da Ippolito e quella su cui si concentra la nostra attenzione, la preghiera a Diana. Nella prima parte del prologo Ippolito dedica i primi trenta versi all'enumerazione dei luoghi in cui i cacciatori devono dirigersi, operando un lungo elenco di note località dell'Attica e accompagnando ciascuna di esse ad un elemento caratteristico del mondo silvestre[168]. I versi 31-43 sono invece incentrati sulle diverse razze di cani da caccia che accompagnano i cacciatori al seguito di Ippolito. Gli ultimi versi della prima parte del prologo contengono infine una descrizione delle armi che i cacciatori portano con sé e dell'utilizzo che essi devono farne. Questi stessi tre temi, sapientemente variati ma sempre ben riconoscibili, sono riproposti nella

[168]La Zoccali (1997, p. 440) individua un elemento di contrasto tra la concitazione degli ordini, espressi con la serie di imperativi dei primi versi, e «l'evocazione distesa e rasserenante di un mondo arcadico che il poeta sa cogliere con spunti di colore e immagini delicate dal sapore virgiliano».

preghiera a Diana. Lo spazio maggiore è tuttavia dedicato all'elencazione delle località su cui la dea esercita la sua sovranità, abilmente intrecciate con una lista di bestie feroci che sottostanno al suo dominio (vv. 54-72). È proprio questo elenco a catturare la nostra attenzione poiché si pone in una posizione doppiamente antitetica, con la prima sezione della monodia e con il I coro.

La differenza più significativa tra i due elenchi geografici presenti nel prologo è proprio quella relativa alla scelta stessa dei luoghi da citare.

Dando indicazioni ai suoi compagni Ippolito li invia verso località dell'Attica che essi dovevano ben conoscere: cita infatti i *summa iuga Cecrop*i (v. 2) i *loca Parnethi*(v.3)e le *valles Thriasiis* (v. 5) e poi ancora Maratona (v. 17) e il *durus Acharneus* e l'*Hymettus* (v.23), *Aphidnas* (v.24) e il *Sunion* (v. 27). Contrariamente a quanto illustrato nella prima sezione del *canticum* i luoghi sottoposti all'autorità di Diana si caratterizzano invece in maniera totalmente opposta per la loro lontananza dalla civiltà[169]: il gelido fiume Arasse, l'Istro, la Libia e addirittura gli Arabi, i Garamanti, i Sarmati e quanti abitano i Pirenei e la valli dell'Ircania: località che, anche per chi vi fa riferimento, non rappresentano molto più che un nome, il nome di un luogo così lontano e difficile da raggiungere da non poter neppure essere immaginato. Ciò che deve risultare evidente è certamente il fatto

[169] A proposito di questo contrasto cfr. Coffey e Mayer, 1990, p. 90: «the Attic geography of the first half, much of it recondite, is mirrored in the second half by the naming of Diana's favourite haunts. S. also balanced list of hounds in the first half against a list of varied quarries of remote lands in the second». Già Giomini, 1955, p. 41, nel suo commento alla *Phaedra* affermava a riguardo: «l'accenno al dominio silvestre della dea spinge di nuovo Ippolito ad una retorica descrittiva dei luoghi, di ben altro stampo, s'intende, che quella della precedente scena di caccia. Gli è che Ippolito ha voluto sottolineare l'universale culto di Artemide e l'onnipresente nume della dea...». Particolarmente interessanti mi sembrano ad ogni modo le osservazioni di Picone 2004, p. 135: «Seneca, in prima istanza, deve necessariamente ambientare l'azione nelle località in cui il mito la pone: l'Attica, appunto; e descrivendo quei luoghi ormai stilizzati da una veneranda tradizione letteraria non intende certo lasciarsi sfuggire l'occasione di ricorrere ai *topoi* di una geografia fantastica di nobile ascendenza culturale, potentemente evocatrice per il pubblico cui si rivolge. Dopo la definizione delle coordinate spaziali, il *dove* in cui l'evento mitico si svolge, la preghiera a Diana consente di illustrare *come* Ippolito avverta la dimensione in cui egli stesso si colloca: in termini di estraneità assoluta al mondo civilizzato degli uomini, in uno spazio che si qualifica radicalmente come *fuori*, luogo simbolico dell'esilio e dell'alterità».

che si tratta per lo più di luoghi selvaggi e inospitali, ben lontani dalla familiarità di quelli dell'Attica a cui è dedicato il primo elenco[170].

Seneca, con apparente noncuranza, cita tra queste località anche Creta, simbolo dei *mala* commessi dalla stirpe di Fedra e lugubre preludio dello *scelus* che la donna si appresta a compiere.

Il contrasto che si instaura con le località citate nell'inno a Venere è di natura molto diversa da quello appena descritto. Quello dei luoghi su cui la dea e il figlio Cupido dominano è certamente un aspetto su cui il coro si sofferma ampiamente: più ancora, data anche la lunghezza dell'intermezzo corale, di quanto avesse fatto Ippolito nel *canticum* in riferimento a Diana.

Il Coro, ai vv. 283-284, si apre con un'affermazione ad effetto:

per orbem
spargit effusas agilis sagittas

("per tutta la terra, agile, dissemina le sue frecce")

Amore governa il mondo intero: con queste parole è come se il coro volesse andare oltre la descrizione fatta da Ippolito dei domini della "sua" dea, mettendo in chiaro sin da principio la maggior estensione del potere di Venere su quello della divinità rivale.

Già nel corso del primo atto, nel dibattito sulla divinità di amore che aveva coinvolto Fedra e la nutrice (e sul quale rifletteremo fra breve), la regina aveva

[170] Cfr. De Meo, 1986, p. 138 ss. Lo studioso collega la ricchezza di riferimenti geografici presenti nelle opere di quel periodo a due fattori principali: uno letterario e l'altro più prettamente politico: il legame con la poetica alessandrina che «nella erudizione mitologica e geografica continuava ad esibire una delle sue componenti più vistose» e il continuo allargamento dei confini dell'impero e, di conseguenza, il crescente interesse per i viaggi. De Meo sostiene altresì che le citazioni geografiche presenti nella monodia servissero a conferire al discorso «una nota di modernità e, soprattutto, di concretezza» dal momento che molti dei popoli citati erano legati alla realtà storica delle conquiste romane del tempo. Seneca infatti utilizza un'ampia gamma di luoghi comuni, ereditando anche alcuni errori geografici di Virgilio, Orazio e Ovidio, ma cita anche numerose località nuove o comunque prive di fama prima di lui.

affermato qualcosa di simile sostenendo che Cupido fosse *in terra impotens* (v. 186) e *caelo pariter et terris gravis* (v. 194). Anche la nutrice, nella sua ripresa ironica delle descrizione di Fedra, ai v. 198 s. aveva ridicolizzato l'immagine di un dio *per omnes terras vagus* e *per caelum volans*. Nel primo atto pertanto, le due donne avevano individuato, in maniera abbastanza convenzionale, il cielo e la terra come luoghi sottoposti al dominio del dio: il Coro parla invece, col medesimo significato, in maniera ancor più generale, di *orbis*.[171]

Il tema dei regni su cui Amore domina sembra però interessare particolarmente le donne del Coro giacché, nei versi immediatamente successivi, esse aggiungeranno numerosi dettagli, operando ancora una volta, come spesso avviene in questa tragedia, per coppie antitetiche[172]:

quaeque nascentem videt ora solem
quaeque ad Hesperias iacet ora metas,

[171]Cfr. Coffey e Mayer 1990, p. 118, riguardo all'espressione *per orbem*: «this comprehensive phrase prompts an analytical list (285-290)». Già nell'Inno a Venere del *De rerum natura* veniva proposto un elenco dei luoghi sottoposti al dominio di Venere di carattere del tutto simile. Lucrezio si rivolge infatti ad un'*alma Venus: caeli subter labentia signa/ quae mare navigerum, quae terras frugiferentis/ concelebras* (vv. 2-4) e ancora *adventum tuum, tibi suavis daedala tellus/ summitit flores, tibi rident aequora ponti/ placatum nitet diffuso lumine caelum* (vv. 7-9) e più avanti *denique per maria ac montis fluviosque rapacis/ frondiferasque domos avium camposque virentis/ omnibus incutiens blandum per pectora amorem/ efficis* (vv. 18-20) e e*ffice ut interea fera moenera militiai/ per maria ac terras omnis sopita quiescant* (vv. 29 s.). L'inno lucreziano sembra dunque stabilire il dominio di Venere su terra, cielo e mare facendo riferimento a questi luoghi per due volte nei primi dieci versi del passo, celebrando il fatto che Venere abbia permesso l'esistenza stessa di questi regni e caratterizzando il suo dominio come portatore di serenità e pace. Egli pone il potere della dea anche nei regni selvatici, tradizionalmente appartenenti a Diana, dando già dimostrazione di quanto il dominio della dea dell'amore fosse considerato ampio e di quanto il suo potere fosse ritenuto capace di raggiungere anche i luoghi più lontani e impervi. Mentre nei primi passi citati il poeta fa riferimento ai domini di Venere solo per accrescere le ragioni della lode nei suoi confronti, considerata appunto la vastità dei suoi regni, nel terzo caso egli esprime invece una sorta di *prex* domandando che proprio quei luoghi a lei sottoposti (ossia l'intero *orbis*) possano per opera sua venire pacificati così da permettergli di portare a compimento la sua opera.

[172]Si confrontino le parole di Giomini, 1955, p. 66 a proposito di questi versi: «Sono quattro versi ordinati a coppie con una simmetria di costruzione sbalorditiva: epanafora (*quaeque*, *quaeque* – *si qua, si qua*), disposizione perfetta delle parole nella sede del verso (*nascentem solem*, *Hesperias metas* – *ferventi cancro, Parrhasiae Ursae*; *videt ora*, *iacet ora* – *subiecta*); il mondo nei suoi estremi confini, soggetto al grave regno, al giogo d'Amore».

si qua ferventi subiecta Cancro est,
si qua Parrhasiae glacialis Ursae
semper errantes patitur colonos,
novit hos aestus.[173]

("la terra che vede nascere il sole,
quella che tocca i confini dell'Occidente,
quella che brucia sotto il segno del Cancro,
quella che sotto il segno dell'orsa regge tribù sempre in moto,
tutte conoscono questo fuoco")

Il coro, dunque, non si accontenta di affermare che il dio regna in tutto l'*orbis* ma sembra voler specificare ulteriormente i confini del regno di Cupido che si estende da Oriente ad Occidente (per designare i due punti cardinali Seneca si serve della consueta immagine del sorgere e tramontare del Sole) e da Sud a Nord (in questo caso si fa riferimento alle costellazioni), senza che alcuna regione possa sfuggire ai suoi dardi[174].

Il discorso relativo ai luoghi su cui regna Amore troverà ulteriore spazio anche ai vv. 331-337:

qua terra salo
cingitur alto, quaque per ipsum[175]
candida mundum sidera currunt:
haec regna tener puer immitis,
spicula cuius sentit in imis
caerulus undis grex Nereidum,
flammamque nequit relevare mari.

("dovunque la terra è cinta dall'oceano,
dovunque le candide fiamme delle stelle percorrono il cielo,
lì è il regno del fanciullo crudele,

[173]vv. 285-290.

[174]Cfr. Landolfi 2006, p. 98: «La precisazione di natura geografica ... serve principalmente a designare gli amplissimi confini della sfera d'azione del dio in un movimento regolare che da Oriente si sposta ad Occidente, da meridione a settentrione del pianeta, proiettando sulla ripartizione delle zone terrestri la suddivisione delle costellazioni celesti (Cancro ed Orsa Maggiore)».

[175]Nella sua recente edizione dei drammi di Seneca, Giardina 2007, p. 333 corregge il *per ipsum* del v. 132 in *per celsum* sottolineando la dimensione celeste alla quale il coro sta fecendo riferimento

sente le sue frecce in fondo alle acque
l'azzurra schiera delle Nereidi,
e il mare non è in grado di spegnere il fuoco")

Come già era avvenuto nel primo atto, il Coro nomina la terra (vv. 331 s.) e il cielo (332-333) ma nei versi finali di questa sezione, il discorso si allarga anche al mare, anch'esso sottoposto ad Amore e pertanto incapace, con tutte le sue acque, di spegnerne le fiamme.

Il Coro sembra in ogni caso voler sottolineare con forza l'immensità del dominio di Amore che si estende in tutti gli angoli della terra e in tutti i regni[176]. L'insistenza inoltre sui riferimenti al mare – si ricordi anche il verso di apertura con l'accenno a Venere *generata ponto* – serve, a mio parere, a porre ulteriormente l'accento sull'ineluttabilità dell'amore di Fedra: generata, proprio come la dea dell'Amore, dal mare, un mare che non è in grado, neppure con la tutta la forza dei suoi flutti, di opporsi a Cupido.

Instaurando un confronto quasi diretto con la monodia, il coro si occupa dunque dello stesso argomento trattato da Ippolito ma allarga a dismisura la sfera di influenza della dea dell'amore. Mentre quello di Diana ci era apparso come un dominio, per così dire, selettivo, giacché la dea sembrava voler abitare solo luoghi *vacui* e *secreti* e soprattutto luoghi silvestri, il potere di Venere si manifesta in ogni dove, su tutti i regni, non solo terrestri, ma anche celesti e marini[177].

Vano sembra anche il tentativo di Diana di inseguire le fiere nei luoghi più reconditi dell'*orbis*: Venere, come osserveremo fra breve, è già arrivata anche lì.

Anche gli elenchi degli animali vittime delle due dee mettono in luce una serie di riprese antitetiche – modulate su quanto già si è detto in relazione ai loro regni di

[176]Anche questo motivo presenta una derivazione euripidea. Nel quarto stasimo dell'*Ippolito*, infatti, il Coro afferma che Amore *ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν θ'/ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον* (vv. 1272-73). Cfr. anche Susanetti 2005, p. 187: «per l'immagine della divinità che, volando, si aggira sopra la terra e il mare, cfr. qui v. 564 e Sof., *Ant.* 785-786».

[177]Cfr. Davis, p. 97: «the area of Diana's power may be co-extensive with that of Cupid, but she is nevertheless subject to his rule».

influenza – evidenti già a partire da un semplice confronto fra i due testi[178].

tua Gaetulos	("la tua mano raggiunge i leoni di Libia
dextra leones, tua Cretaeas	e le cerve di Creta
sequitur cervas; nunc veloces	o trafigge, più lieve
figit dammas leviore manu.	le gazzelle in corsa
Tibi dant variae pectora tigres,	a te offrono il petto le tigri maculate
tibi villosi terga bisontes	e il dorso i bisonti villosi
latisque feri cornibus uri.[179]	e gli uri selvaggi dalle lunghe corna")

Venere instinctus suscipit audax	("sotto il pungolo di Venere il torello
grege pro toto bella iuvencus;	corre a battersi per la supremazia dell'armento
si coniugio timuere suo	se temono per la propria unione
poscunt timidi proelia cervi,	i pavidi cervi si danno alla lotta
et mugitu dant concepti	e i bramiti sono segni del loro furore
signa furoris. Tunc virgatas	allora l'India olivastra
India tigres decolor horret;	ha terrore delle tigri striate
Tunc vulnificus acuit dente	allora il cinghiale aguzza le zanne micidiali
aper et toto spumeus ore;	e la sua bocca è tutta schiuma
Poeni quatiun colla leones	i leoni africani scrollano la criniera
cum movit amor. Tum silva gemit	quando amore li muove. E la foresta vibra
mumure saevo. - amat insani	di paurosi ruggiti. Amano i mostri marini
belva ponti Lucaeque boves.[180]	e gli elefanti").

Nella preghiera che Ippolito rivolge a Diana il giovane elenca una serie di fiere

[178]Anche in questo caso il primo modello di riferimento, per quanto concerne la divinità di Venere, è certamente Lucrezio che sin dai primi versi del suo inno fa riferimento al potere della dea sul mondo animale dapprima facendo cenno al fatto che solamente per merito della dea tutti gli esseri viventi hanno potuto vedere la luce del sole: *per te quoniam genus omne animantum/ concipiturvisitque exortum lumina solis* (vv. 4-5) e poi, nel lungo elenco che occupa i vv. 12-20 elencando tutti i generi animali che *te sequitur cupide quo quamque inducere pergis* (v. 15). L'elenco include animali appartenenti a tutti e tre i regni sottoposti al suo dominio (terra, mare e cielo) e insiste in maniera piuttosto forte, esattamente come farà il nostro coro, sul fatto che tutti gli esseri viventi desiderino seguire la dea, e dunque il pungolo di Amore, ovunque ella voglia condurli, sottoponendosi volentieri a questo giogo che è fonte di vita in quanto *efficis ut cupide generatim saecla propagent* (v 20).

[179]vv. 59-65.

[180]vv. 339-351.

frequentemente vittime delle saette della cacciatrice. Fa riferimento a *Gaetulos leones* (vv. 59-60), *Cretaeas cervas* (vv. 60-61), *veloces dammas* (vv. 61-62), *variae tigres* (vv.63-64), *villosi bisontes* (v. 64) e *feri uri* (v. 65). Le stesse tipologie di bestie e la loro caratterizzazione, attraverso la provenienza o in base a caratteristiche fisiche o comportamentali, sono tese a porre con forza l'accento sulla loro ferinità.

Il coro si muove nuovamente in maniera del tutto simile a Ippolito quando, dopo aver dichiarato, ai vv. 331-338, che il *puer immitis* ha potere sulla terra, nel mare e anche sul *genus aligerum* e, dunque, nel cielo[181], si appresta ad elencare una serie di bestie, feroci e non, che sono incappate nell'amore.

Il modello di riferimento più palese per questi versi è, come è noto, un celebre passo del III Libro delle *Georgiche* di Virgilio (vv. 209-283) – sul quale tra l'altro è modulato l'intero primo Coro – di cui ci limitiamo a citare solamente alcuni versi particolarmente significativi poiché «Virgilio coinvolge nella sua analisi del patema erotico tutte le specie animali, racchiudendo nel giro di tre versi la visione di un universo sconvolto dal desiderio fisico»[182]:

> *omne adeo genus in terris hominumque ferarumque*
> *et genus aequoreum, pecudes, pictaeque volucres*
> *in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem*[183].

[181]Per quanto riguarda l'ordine in cui i generi animali vengono disposti e per il confronto col modello delle *Georgiche* si veda Landolfi 2006, p. 109.

[182]Landolfi 1985, p. 178.

[183]*Georg*. 3, vv. 242-244. A proposito del confronto con questo modello Giomini 1955, p. 70 afferma: «quello che in Virgilio è allucinante e paurosa constatazione dei rovinosi effetti che lo *stimulus caeci amoris* produce sulle bestie e sugli uomini, travolgendo quelle coi suoi impulsi oscuri e folli, sconvolgendo questi e rendendoli preda di un bestiale istinto che li eguaglia alle fiere, in Seneca, pur conservando il tono del modello, si adagia spesso nella ricerca dello spunto coloristico e descrittivo». Cfr. anche De Meo 1990, p. 139: «Seneca varia il modello virgiliano, sia nella successione sia nello sviluppo dei singoli quadri, il che naturalmente non toglie che nell'insieme e anche in certi particolari si avverta la memoria dell'*exemplum*». Cfr. inoltre Cozzolino 1998, p. 146: «è stato più volte ribadito dalla critica che il modello più prossimo di questo brano è – seppure svilito dal tono di catalogo – Verg. *Geor*. III 242 ss.». Anche Landolfi (2006, p. 110-111) si occupa in maniera molto dettagliata dei modelli da cui Seneca deriva questi versi riscontrando in particolare la polemica che Virgilio instaura con Lucrezio in relazione a questa descrizione. A riguardo si veda inoltre Landolfi 1985, 178-183 e Traina 2003,

("Così tutte le specie sulla terra degli uomini e delle fiere
E le specie acquoree, i quadrupedi e i variopinti volatili
In furosi ardori si precipitano: Amore è per tutti uguale")[184].

Virgilio partendo dall'assunto che l'amore è uguale per tutti, formula un lungo elenco di bestie sottoposte a tale dominio, da cui Seneca attingerà largamente effettuando una voluta ripresa del modello, non esente però da innumerevoli variazioni[185].

La critica non ha mancato di sottolineare il contrasto sussistente fra questo passo virgiliano e l'inno a Venere di Lucrezio. Come ci suggerisce il Traina al «giocoso trionfo di Venere nel proemio lucreziano» fa eco la concezione ben più torva della passione espressa da Virgilio nelle *Georgiche*, secondo il quale: «se abbandonato a se stesso, se sottratto al costante e faticoso controllo (*cura*) dell'allevatore, il *caecus amor* (v. 210) si fa *furor*, follia rovinosa e, al limite, letale»[186]. Possiamo senza dubbio asserire che Seneca si accosta in maniera netta al modello virgiliano, dacché l'intenzione del coro è, in qualche maniera, corrispondente a quella di

pp. 52-53.

[184] Traduzione Carena, Torino 1971.

[185] Un utile commento a questo testo di Virgilio, preceduto da importanti riferimenti alla concezione dell'amore del poeta, ci è offerto da Traina 2003, pp. 39-62.

[186] Cfr. Traina 2003, p. 41 s. Sempre in relazione a questo contrasto si veda anche p. 52 del medesimo lavoro. Si richiama anche, in proposito, Landolfi 1984, p. 180 s. e in particolare p. 181: «in *Georg*. III, 242-83 Virgilio ritrae gli effetti negativi dell'istinto sessuale evidenziandone il carattere patologico: dall'amore visto come forza rigeneratrice e universale, si trapassa all'amore concepito come *νόσος* in senso propriamente detto». In conclusione, alle pagine 196 s., Landolfi afferma ancora: «dalle considerazioni avanzate riguardo alla digressione presa in esame emerge l'alterità di fondo del pensiero virgiliano nei confronti delle posizioni lucreziane, malgrado i numerosi esempi di specularità espressiva fra i corrispettivi luoghi: il principio imitativo applicato alla rilettura del preludio e del IV libro del *de rerum natura* è stato limitato dal Mantovano alla dimensione formale pur nell'originario intento di proseguire nella distruzione del mito di eros iniziata dal poeta epicureo senza deviare dalla sue indicazioni. ... Non si può dubitare del fatto che in ambedue i poemi lo scopo primario della requisitoria anti-amorosa sia quello di stornare gli uomini dalle attrattive esercitate su di loro dal sentimento, però nelle *Georgiche* il monito è più suggerito che pronunciato, poiché il poeta di Andes è convinto dell'assoluta invincibilità dell'amore: la riproduzione drammatica dell'infoiamento animale e antropico contiene in sé i germi della didattica in alternativa ai reiterati e manifesti richiami rivolti al lettore da Lucrezio».

Virgilio: dimostrare l'infinita potenza di Amore che sconvolge ogni cosa. «Seneca percorre un proprio tragitto che riconverte uno squarcio normativamente predisposto alla precettistica filosofica in un affresco complessivo sulla sconfitta degli esseri viventi ad opera di Cupido. Il canovaccio su cui imbastire la galleria di tali *débâcles* viene offerto all'autore della *Phaedra* dalla topica elegiaca utilizzata da Properzio e Ovidio nonché dalla didascalica dominata da Lucrezio e Virgilio, allorché dalla casistica mitica e umana egli si prefigga di allargare il proprio spettro d'indagine alle razze animali»[187].

Vediamo dunque di addentrarci all'interno di questo mondo animale dominato da Eros.

Il primo animale citato nell'elenco del coro, certamente non per caso, è l'*audax iuvencus* che, spinto dal pungolo di Amore, si appresta alla lotta *pro grege toto*[188]. Ci troviamo di fronte, come spesso accadrà nel corso dell'opera, ad un riferimento apparentemente casuale alla razza taurina che rappresenta uno dei fili conduttori che regolano tutto il dramma, e che, in questo caso, vuole senza dubbio richiamarci alla mente la vicenda di Pasifae e del toro, che, pur essendo *efferus* e *torvus*, fu costretto anch'esso, seppur con la frode, a piegarsi ad Amore (vv. 117-119). Si noti in particolare il fatto che al v. 117, nel momento in cui Fedra fa riferimento alla vicenda materna, utilizzi lo stesso aggettivo del v. 339 – *audax* – per designare però la madre Pasifae che osò un inganno assai audace per ottenere ciò che desiderava.

---

[187] Landolfi 2006, p. 115.

[188] Anche questo riferimento è mutuato da Verg. *georg*. III, vv. 219-240 nei quali il poeta descrive ampiamente una tauromachia. A tal proposito si richiama Landolfi 2006, p. 110: «a tutta prima la descrizione della protervia bellica del giovenco, pronto a scontrarsi per la supremazia sull'armento e, dunque, sulle femmine, [Seneca] disattende le aspettative del lettore realizzando, in effetti, una contaminazione a distanza ... Da tale serbatoio il tragediografo, operando per condensazione, può derivare lo spunto per l'abbozzo del torello protervo che sfida i compagni, lasciando al proprio destinatario il compito di rendere per così dire 'prosecutivo' il testo georgico rispetto al suo, integrando con l'ampia scena tauromachica il rapido cenno senecano ai *bella iuvenci*».

A seguire il Coro parla, nell'ordine di *timidi cervi*[189], *tigres virgatae* dell'India, *aper*[190] e *Poeni leones*.

Sebbene il già citato elenco che Ippolito fa nella monodia sia un po' più ampio di quello del Coro, possiamo facilmente notare la certamente voluta presenza delle stesse specie animali. Si noti inoltre che nel canto del Coro si fa riferimento ad un *aper*, animale anch'esso già citato nel corso della monodia (al v. 30) e sempre in relazione alla caccia, giacché Ippolito nominava un *notus aper*, terrore dei contadini e futura preda dei compagni.

Il Coro accresce ulteriormente l'elenco stilato da Ippolito aggiungendo alla lista anche i mostri marini (*belua ponti*) e gli elefanti (*Lucae boves*, v. 351). La presenza di questi animali particolarmente selvaggi e spaventosi dovrebbe ottenere lo scopo di esaltare ulteriormente la potenza di Amore, capace di piegare anche esseri apparentemente invincibili. Non mi pare casuale, inoltre, il riferimento specifico a una *belua ponti.* L'Amore è capace di vincere anche i mostri marini ma Ippolito, che dall'amore non si è lasciato vincere, soccomberà non a caso, proprio per opera di un essere mostruoso venuto dall'elemento a lui opposto, ossia il mare.

La presenza di un elenco, pressoché identico, di animali nella monodia di Ippolito, in particolare nei versi dedicati alla celebrazione di Diana, e nel I Coro, che rappresenta invece un inno al potere di Venere, costituisce un fortissimo elemento di ricercata continuità ma, soprattutto, di chiara antitesi tra i due inni. Il Coro, citando esattamente le stesse bestie a cui aveva fatto riferimento Ippolito e collocandole in luoghi altrettanto sperduti e selvaggi – l'India e l'Africa in particolare – intende porre in evidenza che, nonostante queste creature

[189]Ancora una volta si tratta di una ripresa virgiliana: *quid quae imbelles dant proelia cervi?* (Verg., g*eorg*. 3, 265). Landolfi (2006, p. 110) confronta i due passi affermando che Seneca qualifica i cervi come «pavidi, timorosi, come prevede l'immaginario corrente, ma proietta nel decisionistico *posco* il valore di una sfida che difficilmente potrebbe rintracciarsi nel virgiliano *do*».

[190]Cfr. Ov. *her*. IV, v. 104: *obliquo dente timendus aper* e Verg. *georg*. 3, 248 *tum saevus aper ...*

appartengano al regno di Diana, dea dei boschi e della caccia, anch'esse tuttavia soggiacciono ad Amore, che è in grado di diffondere la propria influenza in luoghi lontani quanto quelli su cui domina Diana e, soprattutto, è capace di piegare anche gli esseri naturalmente più selvaggi e restii al suo potere[191]. È dunque altamente significativo – come ci suggerisce Mazzoli – che il coro «non si schieri dalla parte della nutrice, come sarebbe stato troppo facile per un 'Seneca morale', ma tenti un'ardua sintesi tra le posizioni deboli degli altri due personaggi, cantando un mondo animale che freme sì di vita ed è dunque buono per il cacciatore, ma proprio in virtù dell'incoercibile potenza istintuale d'amore cui Fedra soccombe»[192].

Oltre a quelli già proposti vi è un altro aspetto di antitesi degno di attenzione in rapporto al confronto in atto. Si tratta del contrasto che viene ad instaurarsi nell'atteggiamento delle bestie poste in relazione con Diana e con Venere. La prima e unica azione che Ippolito fa compiere a Diana nell'inno è quella di inseguire (*sequitur* v. 61) tutti gli animali sottoposti in qualche modo al suo giogo. Da parte loro essi sono costretti, senza possibilità di scampo, a cedere alla dea (*tibi dant pectora*... v. 63 ss.) il cui arco incute in loro un enorme timore (v. 72). Dunque tutte le bestie feroci elencate nella monodia diventano prede e vittime della furia cacciatrice della divinità, dalla quale sono inesorabilmente costretti e fuggire, senza che vi sia per loro alcuna possibilità di salvezza.

Come di consueto, Seneca stravolge la situazione di partenza creandone una nuova e opposta in riferimento a Venere. Le bestie che cadono vittime del suo potere divengono non più inseguite, ma inseguitrici; non più vittime del terrore verso la divinità ma fonte, esse stesse, del terrore altrui. Le due divinità suscitano reazioni completamente opposte con la loro influenza: le bestie cacciate da Diana

[191]Cfr. Mayer 2002, p. 38: «Perhaps after all, Hippolytus'chosen world is not free of the impulse he despises».

[192]Cfr. Mazzoli 2006, p. 115.

divengono infatti cacciatrici: al contrario, per l'intervento di Venere, per ottenere le loro amorose prede acquistano un carattere aggressivo che nella prima descrizione era loro completamente estraneo. Le cerve cretesi inseguite da Diana cercano la lotta (*poscunt proelia*, v. 342) e danno *signa furoris* (v. 344) per soddisfare la loro passione; le tigri, che offrivano mansuete il petto alla dea della caccia, terrorizzano persino l'India; quel *notus aper* che sembrava attendere pacificamente di essere cacciato dai compagni di Ippolito ora mostra tutta la sua pericolosità e, *spumeus toto ore* (v. 347), si accinge anch'esso ad una battuta di caccia per l'oggetto della sua passione.

Questo stravolgimento di prospettiva rappresenta in certa maniera un preludio e un riflesso di quanto inevitabilmente avverrà nel corso della tragedia anche a Fedra e Ippolito. Sebbene si intenda trattare questo tema in altra sede, non possiamo evitare di accennare al fatto che, mentre la regina, preda dei dardi di Amore, proprio per amore diventa cacciatrice, Ippolito, cacciatore di bestie feroci, finisce per diventare preda dell'amore di Fedra. Proprio lui che inseguiva per le *silvae* le bestie più feroci, verrà inseguito dapprima dalla matrigna e poi, fatalmente, dall'unico animale a cui la sua forza e il suo coraggio non sapranno opporsi, il toro marino che si prenderà la sua vita. Non si può non vedere in questa beffa della sorte l'ennesima prova del potere che Venere esercita su tutti gli esseri viventi: non solo sul mondo animale ma anche sugli esseri umani.

Non possiamo a tal proposito esimerci dal ricordare come, nel lungo elenco delle vittime di Amore, diversamente da quanto avveniva nella monodia, siano compresi anche gli esseri umani.

Il Coro infatti pone l'elenco degli animali di cui ci siamo occupati in queste pagine solamente al termine della sua ode, facendo riferimento, seppur in maniera molto cursoria, prima ancora che alle divinità cadute nella trappola della dea – di cui ci occuperemo ampiamente fra breve – agli esseri umani che hanno dovuto confrontarsi con il suo potere:

iuvenum feroces
concitat flammas senibusque fessis
rursus extinctos revocat calores,
virginum ignoto ferit igne pectus[193]

("fa divampare l'ardore impetuoso dei giovani,
ravviva le spente faville di una stanca vecchiaia,
trapassa con una fiamma ignota il seno delle vergini")

Il Coro utilizza in questi versi la medesima tecnica che è già stata osservata in relazione ai luoghi del dominio di Amore: elencando per coppie antitetiche i quattro punti cardinali, si era inteso far comprendere l'influenza del dio sull'intero mondo. Allo stesso modo in questi versi, facendo riferimento ai giovani e agli anziani, a chi di amore è esperto e a chi invece si affaccia ad un sentimento ignoto, il Coro vuole dirci che tutti gli esseri umani sono preda di Cupido. La costruzione di questi versi risulta infatti estremamente curata e tutta giocata sull'opposizione tra le differenti categorie di persone colpite dalla violenza della passione amorosa[194]. Alle *flammae feroces iuvenum* si oppongono infatti, all'interno del medesimo verso, i *senes fessi* e agli *extincti calores* che Cupido richiama nei loro cuori fa eco l'*ignotus ignis* che per la prima volta ferisce il petto delle vergini. Con poche parole il Coro ci offre uno sguardo d'insieme sugli amori degli uomini: ora selvaggi e intensi, perché sbocciati nei cuori di giovani pieni di vita, ora stanchi e deboli, perché ne sono vittime gli anziani; ora ben noti e dunque *rursus revocati*, ora invece sconosciuti e suscitati per la prima volta in animi ancora puri e innocenti. Nessun luogo del mondo, nessun regno sulla terra può sfuggire ai dardi di Cupido e non vi è scampo neppure per gli uomini, siano essi giovani o anziani, inesperti o avvezzi ai suoi dardi.
Dalla maniera in cui Seneca sviluppa gli elementi di antitesi cui si è fatto

[193] vv. 290-293.
[194] Anche Giomini 1955, p. 66 parla a proposito di questi versi di un «caratteristico costrutto in forma antitetica».

riferimento sinora appare chiaro che ci troviamo di fronte ad un percorso delineato in maniera abbastanza chiara al fine di ottenere un effetto precipuo, quello di dimostrare la superiorità della dea dell'amore sulla sua rivale su tutti i fronti: Venere domina su regni più vasti di quelli di Diana e comanda su ogni tipo di bestie, stravolgendone persino la natura con il suo potere e suscitando anche negli uomini reazioni del tutto simili a quelle in cui incorrono gli animali. Quello che credo importi realmente a Seneca a questo punto della tragedia – il Coro si conclude poco prima della dichiarazione d'amore di Fedra – è costruire una situazione favorevole al necessario sviluppo tragico della vicenda. Non è certamente casuale d'altronde che il secondo atto si apra con la descrizione della sintomatologia del *furor* amoroso di Fedra da parte della nutrice.

Fedra appare, infatti, nelle parole della nutrice e, poco dopo, sulla scena, come la dimostrazione vivente della potenza di Amore cui il primo Coro ha interamente dedicato la sua ode. Per far sì che questo effetto di ripresa risulti in maniera chiara ed evidente Seneca riecheggia, come di consueto, ora analogicamente, ora in antitesi, alcune immagini del tutto speculari a quelle di cui il Coro si era servito in precedenza[195].

L'esame che effettueremo fra breve del radicale contrasto insito nelle due *preces* rivolte a Diana ci fornirà ulteriori elementi di conferma di questa tesi.

Prima di addentrarci in quest'analisi occorre però fare rapidamente riferimento ad un altro momento della tragedia nel quale i regni naturali e gli esseri animali vengono nuovamente messi in rapporto con la divinità di Venere. Nel corso del dialogo con Ippolito contenuto all'interno del II atto, la nutrice, nel vano tentativo di addolcire il *durus animus* del principe al fine di predisporlo favorevolmente alle profferte amorose della matrigna, afferma:

excedat agedum rebus humanis Venus,

[195]Si farà riferimento più diffusamente a questo aspetto nel corso del capitolo.

quae supplet ac restituit exhaustum genus:
orbis iacebit squalido turpis situ,
vacuum sine ullis piscibus stabit mare,
alesque caelo derit et silvis fera,
solis et aer pervius ventis erit[196]

("è Venere che colma i vuoti della razza umana
e ne reintegra il numero, escludila dal mondo,
e la terra giacerà in squallido abbandono
il mare non guizzerà più di pesci
mancheranno ali al cielo, fiere al bosco
e per le vie dell'aria passerà solo il vento")

Recuperando un altro degli attributi tradizionali di Venere – su cui il primo Coro non si era invece soffermato con particolare interesse – ossia quello della sua potenza generatrice, e dunque vitale per l'umanità tutta, la donna elenca nuovamente tutti i regni di influenza della dea seguendo un indice ormai quasi scontato. Esordisce infatti parlando genericamente di *orbis* e prosegue poi, in maniera più specifica, accennando a *mare*, *caelus* e *silvae* e affiancando a ciascun regno il *genus* animale di riferimento (*pisces*, v. 472; *ales*, come metonimia per gli uccelli, v. 473; *fera*, 473). Questo ennesimo elenco non rappresenta semplicemente una ripetizione, per quanto variata, degli altri due, dacché la nutrice in questo frangente si propone uno scopo ben preciso e certamente differente da quelli degli inni. Come in una sorta di continuazione ideale dell'inno cantato dal Coro, la balia accresce ulteriormente il potere attribuito alla dea non solo sostenendo che tutte le bestie sono costrette a sottoporsi al suo giogo ma addirittura affermando che, se ciò non accadesse – e dunque se tutti sdegnassero l'amore come fa il figlio di Teseo – il mondo giacerebbe *turpis squalidu situ* (v. 470) e

[196]vv. 469-74. cfr. Grimal 1965, p. 88. Lo studioso istituisce un importante spazio di confronto con l'Ippolito euripideo, in particolare con i vv. 447-450: *φοιτᾷ δ᾽ἀν᾽αἰθέρ᾽,ἔστι δ᾽ἐν θαλασσίῳ/ κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ᾽ἐκ ταύτης ἔφυ:/ ἥδ᾽ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσ᾽ἔρον,/οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν᾽ἔκγονοι*. A proposito si rimanda anche a Boyle 1987, p. 166 e De Meo 1990, p.162. Entrambi gli studiosi individuano, oltre al modello euripideo, l'ascendenza chiaramente lucreziana del passo.

vaccum (v. 471). L'obiettivo della donna ci appare ben evidente: proclamando la potenza di Venere e la necessità del suo dominio per la sopravvivenza del mondo intero, ella – ormai completamente dedita alla causa della padrona – cerca di far apparire il *furor* amoroso come un sentimento assolutamente naturale per gli uomini e addirittura come un elemento fondamentale per lo sviluppo del genere umano, sperando così di indurre il giovane a cedervi volontariamente.

Anche questo passaggio risulta dunque non privo di interesse ai fini dell'analisi in corso. Seneca infatti, con questa inserzione sulla potenza generatrice di Venere, gioca, ancora una volta, sapientemente, con i suoi modelli letterari, in particolare, nel caso presente, con quello lucreziano, rimodulando un motivo estremamente tradizionale e facendolo aderire alle proprie necessità drammaturgiche. Anche il riferimento alle bestie, per quanto possa essere considerato parte della riflessione convenzionale sul tema, presenta altresì un valore intrinseco alla costruzione del nostro dramma poiché si pone su una linea ideale di continuità con quanto affermato nei due inni di cui ci siamo occupati in questa sede. La nutrice sembra infatti, con le sue affermazioni, porre una sorta di sigillo a ciò che è stato affermato dal Coro non semplicemente connotando il potere della dea sulla base del *furor* che suscita negli esseri a lei sottoposti – giacché ella sa bene che tale argomento non avrebbe suscitato l'interesse di Ippolito – ma sottolineando come tale *furor* sia assolutamente vitale per gli uomini e quindi, cosa che al giovane cacciatore importa certamente di più, del tutto conforme ai dettami di quell'ordine naturale che rappresenta per lui l'unica legge da seguire.

2.4. Le *preces* a Diana: *in iura Veneris*

Come si è già accennato in precedenza, il terzo elemento compositivo dell'inno, quello cioè della richiesta vera e propria di favore rivolta alla divinità, non trova spazio all'interno del I Coro ma compare invece in entrambe le preghiere a Diana. Le due *preces* presentano, non a caso, alcuni caratteri strutturali del tutto simili

che, d'altra parte, rispondono in maniera alquanto fedele alle norme del genere.

Sia Ippolito che la *nutrix* si rivolgono alla dea utilizzando un formulario convenzionale che presenta evidenti punti di contatto. Entrambi nella richiesta di assistenza e di vicinanza rivolta a Diana utilizzano il verbo *adsum*: nel caso di Ippolito proprio nel primo verso della preghiera, il 54 (*ades en comiti diva virago*), nel caso della *nutrix* per ben due volte, ai vv. 412 (*en ades)* e 423 (*ades invocata*). Tutti e due le chiedono inoltre di concedere loro il suo favore servendosi del verbo *faveo*: Ippolito al v. 81 (*en diva, faves: signum arguti/ misere canes*), questa volta nella parte conclusiva dell'inno; la *nutrix,* nuovamente per due volte, sempre accanto ad *adsum* e dunque sempre ai vv. 412 (*coeptis favens*) e 423 (*iam fave votis, dea*)[197].

Le analogie fra le due *preces* si esauriscono però nella scelta della divinità invocata e negli aspetti formali di tale invocazione. In rispondenza ad uno schema innologico canonico entrambi i personaggi si rivolgono alla dea esprimendo una richiesta; tuttavia, l'obiettivo che la nutrice si pone è del tutto opposto a quello chiaramente manifestato da Ippolito.

La seconda parte del *canticum* di Ippolito (vv. 54-84) si risolve infatti in una preghiera eulogica dedicata alla dea Diana, perché sia propizia al giovane cacciatore e ai suoi compagni nella battuta di caccia a cui si apprestano. La richiesta della nutrice risulta invece di natura ben diversa: ella vuole che la dea utilizzi la sua potenza affinché:

torvus aversus ferox

[197] De Meo 1990, p. 153 parla di un vero e proprio «carattere tecnico del formulario che trova riscontro oltre che nella terminologia, anche nelle accentuate rispondenze foniche tipiche del *carmen* (*invocata*; *fave*, *votis*)». Cfr. Anche Boyle 1987, p. 163: «The socond prayer to Diana in the play, more traditional in its structure than the earlier one of Hipp. (54 ff.): appelation and general request (406-12), specific request (413-17); conditional prayer for the welfare of the goddess (417-22); concluding invocation (423). For the opening – and standard – invocation of Diana as queen of the forests and hills, see Catullus 34.9 ff., Horace odes 3. 22.1. See also 54-80».

in iura Veneris redeat[198]

("quell'essere cupo, scontroso, orgoglioso,
riconosca la legge di Venere")

Appare quantomeno bizzarro che la nutrice domandi, non ad una dea qualsiasi ma alla dea della *castitas* e della purezza, che il suo protetto ceda al potere della dea che possiede esattamente gli attributi caratteristici opposti ai suoi: la dea della passione e del fuoco d'amore. Dunque ci troviamo di fronte ad una ripresa apparentemente analogica, che si concretizza però in maniera decisamente antitetica.

Non appare privo di valore inoltre, ai fini della nostra indagine, il fatto che, in maniera apparentemente incoerente, sia stato proprio il Coro, prima di uscire di scena al termine del suo lungo inno a Venere, ad invitare la *nutrix* a recitare una preghiera per Diana:

agreste placa virginis numen deae[199]

("placa piuttosto la divinità della vergine silvestre")

Il coro suggerisce dunque alla nutrice, prima di tentare la difficile impresa di persuasione nei confronti di Ippolito, di placare la dea e suscitarne la benevolenza. Il nome della dea non viene pronunciato ma ella viene resa riconoscibile attraverso la consueta menzione dei suoi attributi principali: la verginità e la selvatichezza[200].

La *nutrix* pertanto celebra la divinità opposta a quella cantata dal Coro ma con il medesimo obiettivo che il Coro si era proposto: arrendendosi alla potenza imbattibile dell'amore, che ha suscitato un *furor* irrimediabilmente radicato

[198] vv. 416-417.
[199] v. 405.
[200] Cfr. a tal proposito Grimal 1965, p. 81.

nell'*animus* di Fedra, la balia invoca, stravolgendo ogni logica, il potere di Diana, perché permetta che anche Ippolito si arrenda docilmente ai colpi di Cupido[201].

3. IL DIBATTITO SULLA DIVINITÀ DI AMORE NEL PRIMO ATTO E NEL PRIMO CORO.

La discussione in relazione al tema della divinità di Amore – tematica contrastiva che, più che mai, trae le sue origini della riflessione filosofica di Seneca – prende le mosse da un confronto che avviene nel primo atto (vv. 185-203) fra Fedra e la *nutrix*. Ritroveremo poi taluni spunti di continuità a tal proposito anche nel primo Coro, che di questa riflessione rappresenta una sorta di prosecuzione

[201]Gli studiosi si sono lungamente interrogati rispetto al significato di una preghiera a Diana per piegare l'animo di Ippolito all'amore. Giomini 1955, p. 58 ha parlato di irreligiosità nei confronti della dea. De Meo 1990, p. 151 evidenzia come «la preghiera della nutrice, che pure è sincera e condotta secondo gli schemi prescritti, sembra perciò destinata all'insuccesso». Sulla scorta delle osservazioni di Paduano 1974, p. 94 sull'assenza di coinvolgimento ideologico di Seneca, De Meo parla inoltre di «utilizzazione da parte del poeta di materiali tecnici intrinseci alla tradizione». A mio parere, ragionando sulla base del sistema che si sta tentando di mettere in luce all'interno di questo dramma, si può forse leggere in questi versi un significato e un obiettivo più profondo del semplice riuso di materiale tradizionale. Coffey and Mayer 1990, p. 128 elaborano una tesi alquanto suggestiva: «the prayer to Diana is chiefly directed to her under her aspect of which, Hecate; in this guise she might favour lovers (cf. Theocr. Id. 2. 10-14). Euripides referred to a prayer to the moon, Selene, in his first Hippolytus (see Barrett 19, fr, E 35, n 1, 36 n. 4). but after all, this prayer is dramatically irrelevant since Diana-Hecate does not convert Hippolytus (similarly irrelevant is the long extispicy at *Oed*. 299-392; it ends in failure and Tiresias turns instead to necromancy)». Già Grimal 1965, p. 80 sembrava tendere in questa direzione: «Mais très vite cette invocation prende un autre caractère, et fait appel aux puissances magiques de la divinité lunaire (v. 410 et suiv.), qui comprend dans sa triple personnalité, la magicienne par excellence, Hécate (v. 412)». Grimal ricorda inoltre che nell'Ippolito Coronato a questo punto del dramma era stata rivolta una preghiera a Cipride (v. 522) e che uno scolio a Teocrito ci informa che all'interno dell'Ippolito Velato Fedra avrebbe invece invocato Selene.

ideale, ma totalmente sbilanciata a favore di Fedra[202].

Nella trattazione di questa tematica Seneca deve fare più che mai i conti con numerosi e celebri modelli letterari. È principalmente il modello elegiaco di Ovidio a fornire al nostro poeta una grande quantità di materiale per la costruzione dell'immagine di Venere, del suo corteggio e dei loro attributi tradizionali. Naturalmente il gioco del riuso effettuato da Seneca non è in alcun modo fine a se stesso. Ben lungi dal rappresentare l'arida ripresa di un modello tradizionale, il ritratto di Amore diviene invece oggetto di riflessione e terreno di scontro fra due differenti modi di concepire, di interpretare e di vivere le passioni.

L'antitesi che ci accingiamo ad esaminare vede scontrarsi da una parte la nozione classica dell'amore come dio espressa da Fedra e dall'altra quella ben più prosaica della nutrice che vede in tale rappresentazione solamente un'astuta trovata degli uomini per giustificare le proprie gravi debolezze. A sostenere in tutto e per tutto le dichiarazioni di Fedra, in opposizione al pensiero certamente più laico della nutrice, sarà il primo Coro.

Come non ha mancato di mettere in luce Mazzoli, infatti: «ai vv. 195-217, la nutrice, cercando di ricondurre alla *bona mens* la regina, demistifica e demitizza la potenza d'amore. Perché il suo razionalismo risalti, bisogna attendere il primo Coro, che, con polare antitesi non mediata da alcun trapasso drammatico, è tutto dedicato a esaltare appunto l'ipostasi mitologica di tale potenza, Amore»[203].

---

[202]Come ci fa giustamente notare Giomini, 1955, p. 64 «Fedra è una creatura, vorrebbe dire il Coro, che, alla pari di ogni suo simile, sente profondo nel cuore il solco di Amore: in questo sta il contenuto reale dell'intermezzo, in questo l'umanità del canto». Si veda a tal proposito anche Davis 1993, p. 94 s.: «at 185 ff. Phaedra claimed that Cupid controlled her mind and that he had power over even the principal gods. The nurse however, denied this (196-203) arguing that guilty human beings are responsible for this fiction. The overall thrust of his ode is to support Phaedra's position and to imply that the force which grips her is indeed irresistible».

[203]Mazzoli 1986/87, p. 102. A tal proposito mi paiono utili anche le riflessioni di Viansino, 1993, p. 606: «Il coro ... riprende i vv. 184-194 celebrando (per Fedra) la potenza del dio Amore e "razionalizzando", con il renderlo "reale", quel mito che la Nutrice aveva rifiutato in una visuale solo "moralizzante"». A tal proposito cfr. anche Tarantino 1985, p. 59 e p. 62 e Petrone

La nutrice, con la sua concezione razionalistica dell'amore, potrebbe essere posta in relazione – per l'atteggiamento tenuto a questo punto del dramma – con l'Ecuba delle *Troiane* euripidee. Anche la regina troiana, infatti, nel corso della discussione con Elena nel terzo episodio della tragedia (vv. 915- 1032), mette fortemente in discussione il tentativo della sposa di Menelao di attribuire la colpa del proprio comportamento alla volontà divina, sostenendone al contrario la totale responsabilità umana: Elena, dunque, semplicemente, avrebbe perso la testa alla vista della meravigliosa bellezza di Paride[204]. La nostra *nutrix* però è un personaggio assai composito e ben presto – mossa a compassione dalla disperazione della padrona – tornerà ad assumere il ruolo che la tradizione tragica, a partire dall'*Ippolito*, le aveva assegnato: la donna prenderà in mano la situazione e si porrà, di volta in volta, nel ruolo di devota consigliera e fedele aiutante o piuttosto in quello di scaltra mezzana, al solo scopo di sostenere e difendere la padrona[205].

Tornando al testo della *Phaedra*, occorre osservare che la strutturazione del contrasto relativo alla divinità dell'amore si basa sulla ripresa, ora oppositiva ora analogica, di alcuni elementi cardine relativi principalmente a tre aspetti degni di nota: la caratterizzazione convenzionale di Amore, i suoi consueti attributi e l'elenco delle divinità che soggiacciono a lui.

3.1. Eros *potens deus* o *numen falsum*?

Il dibattito fra Fedra e la nutrice circa la divinità di Amore non è certamente fine a sé stesso, ma avviene per ragioni ben precise.

Nei versi immediatamente precedenti a quelli dei quali ci occuperemo, la nutrice,

1984, p. 87.

[204] Cfr. in particolare vv. 988-990. Dell'importanza di questo passo si è già discusso nel primo capitolo del lavoro. Si rimanda pertanto a p. 16.

[205] Cfr. Castagna 2006, p. 9.

che sin dall'inizio del dramma è a conoscenza della nefasta passione della padrona, ha vanamente tentato di sanare il suo *malum*: dapprima facendo appello al *pudor* e in seguito instillandole il seme del timore e del senso di colpa per il suo desiderio nefando. Pur riconoscendo la ragionevolezza delle richieste della nutrice (*quae memoras/ scio vera esse, nutrix*, v. 177 s.), la regina dichiara di non poterle soddisfare poiché la sua *mens* è già irrimediabilmente preda del *furor* (*sed furor cogit sequi/ peiora*, v. 178 s.). Da principio ella paragona la sua condizione a quella di una barca in balia delle onde, e in seguito prende a descrivere l'essenza vera e propria del potere che la domina, con l'intento di convincere la *nutrix* dell'impossibilità di resistere ad una forza non semplicemente potente ma addirittura divina.

Il primo elemento che Fedra vuol porre in risalto è dunque proprio quello relativo all'essenza divina di Amore[206], tanto che ella apre il suo discorso affermando, in relazione al potere di Cupido, che :

potens tota mente dominatur deus.[207]

("Un dio possente è padrone di tutto il mio essere")

Dunque Amore viene definito secondo due attributi fondamentali: la divinità e l'immensa potenza. Per corroborare tale convinzione al verso successivo viene connotato come *in omni terra impotens* e poi messo in relazione anche con alcune importanti divinità costrette a sottostare al suo potere. Infine, ribadendo il concetto espresso nei versi di apertura, al v. 194 esso viene additato come *caelo pariter et terris gravis.*

---

[206] Il motivo della divinità di Amore non è insolito nella poesia erotica antica. Si segnalano, sulla scorta delle riflessioni di De Meo, 1990, p. 116, due *loci* particolarmente significativi: Eur, *Hipp. Vel.* frg. 431 Nauck («Eros non solo piomba su uomini e donne, ma anche degli dei celesti lacera il cuore, e piomba sul mare; e neppure Zeus onnipotente ha la forza di tenerlo lontano, ma cede e di buon grado si piega») e Ov. *her*. 4, 12: *regnat et in dominos ius habet ille deos.*

[207] v. 185.

La nutrice imposta tutto il suo intervento in risposta a Fedra sul ribaltamento di questa visione ponendo la medesima questione in termini totalmente opposti[208]:

> *deum esse amorem turpis et vitio favens*
> *finxit libido, quoque liberior foret*
> *titulum furori numinis falsi addidit*[209]
>
> ("che amore sia un dio è un'invenzione
> di una voglia immorale e viziosa, che per essere più libera
> ha dato alla passione il nome pretestuoso di dio")

L'aspetto che emerge con maggior evidenza in questa descrizione è la falsità connaturata nella concezione di amore espressa da Fedra. Non a caso la nutrice utilizza l'espressione *numen falsum* e si serve del verbo *fingere* in relazione alla creazione di una divinità voluta e plasmata dalla *libido* per nascondere le proprie nefandezze [210].

Ai vv. 202-203 la balia chiude il suo ragionamento in merito riproponendo le medesime argomentazioni con cui lo aveva aperto e utilizzando persino le stesse espressioni:

> *vana ista demens animus ascivit sibi*
> *Veneris numen finxit atque arcus dei.*
>
> ("questi sono vaneggiamenti di una mente in delirio,
> che si è immaginata il potere di Venere e l'arco divino")

Ella sfrutta nuovamente il verbo *fingere*, in riferimento al *numen Veneris*[211], e parla

---

[208] Cfr. Giancotti 1986, p. 24 «Dopo che Fedra ha esaltato la divina potenza di Amore, la nutrice – assolvendo un ruolo opposto a quello della nutrice euripidea in *Hipp*. 443 ss. – le contrappone una demitizzazione e una dissacrazione che circoscrive l'amore nei confini dell'umano, là dove l'uomo è libero e responsabile». Cfr. anche Coffey- Mayer 1990, p. 109.

[209] vv. 195-197.

[210] Cfr. Giomini 1955, p. 56. e Curley 1986, p. 30 s.

[211] Come affermano giustamente Coffey e Mayer 1990, p. 110 «the nurse does not question Venus'divinity (she had referred to her at 199), but uses her name by metonymy to refer to

non più di *libido* ma di un *demens animus*, ossia di una mente fuori di sé, in quanto, per l'appunto, preda del *furor*, che produce *ista vana*, vaneggiamenti privi di fondamento, tesi solo a giustificare i deliri di un animo malato[212]. Come ci suggerisce Castagna, quello della nutrice è «un pensiero, anche questo, lucido, laico e moderno. La religione dei capricciosi dèi dell'Olimpo offre alibi infantili a chi non sa assumersi la responsabilità dei propri atti. E, appunto, la nutrice spregia gli alibi offerti dalle favole antiche del mito»[213].

Anche il Coro si occupa di questa tematica recuperandola proprio nel punto in cui l'avevamo lasciata, per schierarsi, almeno in apparenza, dalla parte di Fedra. L'affermazione del v. 330 non lascia spazio a dubbi:

sacer est ignis

("è sacra questa fiamma")

Sebbene non venga utilizzato propriamente il sostantivo *deus*, l'aggettivo *sacer* esprime con altrettanta evidenza la certezza che la fiamma d'amore che brucia negli animi degli esseri umani sia davvero di origine divina[214].

A porre in posizione di ulteriore analogia le affermazioni del Coro e quelle di

sexual activity (cf. 211, 237, 339, 462, 721)».

[212] A tal proposito si veda Aygon 2008, p. 192: «l'argument de la reine perd toute valeur dans la mesure où il émane d'un être dominé par le *furor*. En outre, immédiatement après, l'explication rationaliste de la nourrice ruine la justification fondée sur le pouvoir de Cupidon, en neuf vers d'une grande fermeté (195-203)».

[213] Castagna 2007, p. 8.

[214] Cfr. Grimal 1965, p. 73: «Sénèque, ici, invite les victimes de l'amour à ne pas méconnaître la caractère sacré, irrésistible, de l'amour. Ce vers implique un avertissement à la fois pour Phèdre et pour Hippolyte, mais aussi pour les humains en général, dès lors qu'ils sont susceptibles d'aimer, qu'ils ont subi, au moins les premières atteintes de l'amour». A proposito di questa espressione De Meo, 1990, p. 138 ci ricorda che «l'espressione è di particolare pregnanza, se si pensa che con *sacer ignis* si designava propriamente una malattia (simile al carbonchio o all'erisipela, detta oggi comunemente fuoco di S. Antonio) che, non diversamente dal fuoco d'amore (v. 282) "divorava le membra contagiate" (Verg. *georg*. 3, 566) e "serpeggiando per il corpo bruciava tutte le parti aggredite, insinuandosi attraverso le membra" (Lucr. 6, 660 s.; 1167)».

Fedra riguardo a questo tema concorre altresì il riuso di due aggettivi relativi ad un aspetto di cui già Fedra si era occupata, quello connesso alla potenza del dio. Anche il coro infatti lo definisce tramite l'uso degli attributi *potens* ed *impotens* (utilizzato – quest'ultimo – nel senso di sfrenato, incapace di dominarsi)[215]. Entrambi gli aggettivi sono sempre al nominativo e sempre riferiti a Cupido. Fedra se ne era servita in due versi contigui (vv. 185 s.): dapprima nell'espressione *potens deus* e, in seguito, tramite l'uso del dimostrativo, *hic impotens.* Il coro invece li utilizza in ordine invertito ai v. 276 e 331: nel primo caso proprio in riferimento al soggetto, *Cupido*; nel secondo come ulteriore specificazione del v. 330: non solo infatti il fuoco di Amore è *sacer* ma esso è anche *nimium potens* perché un essere umano possa opporvisi.

3.2. Gli attributi di Amore

Il serrato confronto sul tema fra le due donne prosegue con l'esame degli attributi convenzionalmente connessi al dio, primo fra tutti quello di essere un dio *puer* [216]. È Fedra, al v. 193 a definirlo per la prima volta con questo termine

[215]Già in Euripide (*Hipp.* 529) era presente l'idea che Eros fosse un dio smodato, senza freni, tanto che il coro gli chiede *μηδ'ἄρρυθμος ἔλθοις*. A tal proposito Susanetti (2005, p. 9) afferma: «tra *mythos* e ordine del discorso etico, tra fondazione del divino e prescrizione della virtù, il manifestarsi di Eros resta tuttavia un evento traumatico, un dardo ardente che viene scoccato e in un istante trafigge anime e corpi. … Nella tensione che travolge i confini dell'anima, nei punti di rottura di un sistema teoricamente ben ordinato, si installa lo spettacolo tragico, la drammaturgia in cui Eros *týrannos andrôn*, "signore assoluto degli uomini", rompe l'armonia, manifestandosi *árrythmos*, letteralmente "fuori da ogni ritmo", nell'epifania di una violenza non controllabile (Euripide, *Ippolito* 529-538)».

[216]A tal proposito mi pare sia Viansino 1993, p. 728 l'unico tra i commentatori della *Phaedra* a collegare l'aggettivo *geminus* del v. 275 alla duplice caratterizzazione di Cupido come *puer* e *deus*. Solitamente si ritiene che l'aggettivo sia usato in riferimento a Eros e Anteros, l'amore dato e l'amore ricambiato (Giomini 1955, p. 65; Boyle 1987, p. 155; De Meo 1990, p. 130; Coffey e Mayer 1990, p. 118). Grimal, 1965, p. 66 parla in proposito semplicemente di una «double nature de l'Amour, à la fois charmant et dangereux». Per quanto concerne il carattere di Cupido come *puer,* esso è ampiamente presente nella poesia elegiaca a partire dal primo componimento degli *Amores* dove Ovidio, rivolgendosi direttamente al dio lo chiama *saeve puer* al v. 5 e poi ancora *puer* al v. 13 e al v. 20, al v. 25 . In relazione all'espressione *puer ille* del v. 25, McKeown , 1989, p. 27, individua numerose analogie con Virgilio e Properzio. Anche nei

all'interno del confronto con Apollo.

In seguito anche il Coro recupera la connotazione tradizionale di Cupido come *puer* utilizzando il sostantivo per ben tre volte (v. 277, accompagnato dagli attributi *lascivus et renidens*; v. 283; v. 334, con *immitis*).

La *nutrix*, al contrario, si oppone vivacemente all'idea che Amore, pur essendo il più piccolo, possa essere il più potente di tutti gli dei: e lo fa accostando in maniera antitetica una serie di concetti a cui aveva già fatto riferimento la sua padrona. L'anziana donna afferma infatti, non senza ironia:

> *proterva tenera tela molitur manu*
> *regnumque tantum minimus e superis habet*[217]
>
> ("maneggia i dardi con la mano infantile:
> un regno così grande per un dio così piccino!")

In entrambi i versi l'accostamento di sintagmi oppositivi (*tenera manu/proterva tela* e *minimus e superis*) servono a demolire, anche tramite l'arma del sarcasmo, le convinzioni espresse da Fedra.

La balia utilizza la stessa tecnica anche in relazione a tutti gli altri elementi connessi alla rappresentazione di Cupido, immaginato dalla sua padrona in volo sull'umanità[218], intento a scoccare le sue frecce infuocate[219]. Fedra lo aveva

---

versi iniziali dell'*Ars* Ovidio gioca con questa immagine del dio giovinetto quando al v. 9 s. afferma *ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet;/ sed puer est, aetas mollis et apta regi.* Diversamente da quanto si afferma nel nostro dramma, ossia che Amore è una forza incontrollabile e invincibile, Ovidio, nel suo gioco elegiaco, afferma di essere in grado, nel suo ruolo di *magister amoris,* di domare l'immensa forza e anche la ferinità del *deus puer.* Il poeta si paragona addirittura a un novello Chirone giacché *Aecidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris;/ saevus uterque puer, natus uterque dea* (vv. 17-18).

[217] vv. 200-201. Lo stesso tipo di contrasto è presente in Ov. a*m.* I, 1, v. 13, quando il poeta dice: *sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna.* Riguardo al regno di Cupido si rimanda al commento di McKeown, 1989, p. 20.

[218] Ov. in *ars* II, 18-20 riformula ironicamente l'immagine del dio alato in volo sull'*orbis*: egli parla infatti di un *vasto pervagus orbe puer/ et levis est et habet geminas, quibus avolet, alas;/ difficile est illis imposuisse modum*. L'intento del poeta in questi versi è quello di riaffermare la propria connotazione di *praeceptor amoris* e quindi la sua intenzione di conservare l'amore. Lo scopo

chiamato *volucer* (v. 186) e aveva affermato che egli *volitat* sulla terra e nel cielo (v. 194) e *figit sagitta* (v. 193) con maggior perizia anche di Febo[220]. Il sentimento suscitato negli uomini da Amore viene inoltre descritto facendo ampio uso di termini connessi alla sfera del fuoco: *torret flammis indomitis* (v. 187); *istas faces* (v. 188); *igne tam parvo* (v. 191).

Nei versi dal 198 al 201 la nutrice riutilizza gran parte del materiale descrittivo usato da Fedra parlando di un dio alato (*per caelum volans)* e saettante (*molitur proterva tela*), che sovrasta cielo e terra (*per omnes terras vagum*). Ancora una volta questa rappresentazione non è esente da una buona dose di sarcasmo e ironia: lo si desume a partire dall'utilizzo dell'avverbio *scilicet*, posto all'inizio della sua argomentazione che culminerà poi nel severo rimprovero rivolto al *demens animus* di Fedra che avrebbe immaginato, nella sua follia, la divinità di Venere e *l'arcus dei*[221].

---

dell'intero secondo libro era infatti quello di insegnare le modalità con le quali gli uomini possono mantenere l'amore conquistato secondo i precetti del primo libro. Anche nell'esordio del terzo libro è contenuto un riferimento di questo tipo quando il poeta dice *ite in bella pares; vincant, quibus alma Dione/ faverit et toto qui volat orbe, puer* (vv. 3-4).

[219]Questa immagine tradizionale di Eros era presente già nell'Ippolito euripideo (vv. 530-531): *οὔτε γάρ πυρός οὔτ'ἄστρων ὑπέρτερον βέλος/ οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἵησιν ἐκ χερῶν*. L'immagine del fuoco d'amore godeva già di un certo rilievo in Ov. che in *Am*. I, 2 parla di un *ignis* a cui egli è costretto a cedere (v. 9), di *flammae* che crescono dentro di lui (v. 11) e di una *fervida flamma* che *nocet* con il suo *vicino vapore* (v. 46). Mckeown 1989, p. 38 e 56, individua, all'interno del suo commento, alcuni altri *loci* ovidiani in cui l'amore viene connesso al fuoco. Lo studioso mette in luce altresì gli evidenti legami che si instaurano anche con la nostra tragedia. La semantica del fuoco era fortemente presente anche in un modello elegiaco ben più interessante ai fini della nostra analisi: quello della quarta delle *heroides* di Ovidio Sin dai versi di apertura della sua lettera Fedra dice che le sue *medullae* ardono di un *avidus ignis* (v. 15) e, ancor più chiaramente, ai vv. 19 e s. dice: *urimur intus, urimur et caecum pectora vulnus habent* e al v. 52: *me tacitam conscius urit amor.* Ulteriormente differente è l'utilizzo che il poeta fa di questi stilemi tipici nell'*Ars.* L'accenno che fa alle armi di amore è infatti in quest'occasione tutto giocato sull'ironia e sull'idea, già espressa in precedenza, di poter domare il dio: *et mihi cedet Amor, quamvis mea vulneret arcu/ pectora, iactatas excutiatque faces;/quo me fixit Amor, quo me violentius ussit, / hoc melior facti vulneris ultor ero* (vv. 21-24). Per altri riferimenti alla connessione fra amore e fuoco si rimanda a Landolfi 2006, p. 96-97.

[220]Anche in questo caso dobbiamo fare riferimento al modello elegiaco di Ov. *am*. I, 1 giacché al v. 16 il poeta, parlando di Febo si chiede *vix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est?* E più avanti, al v. 25 dice ancora *me miserum! Certas habuit puer ille sagittas.*

[221]Per quanto concerne l'immagine di Amore armato di arco e frecce si rimanda nuovamente ad

Ponendosi naturalmente in una chiara posizione di antitesi rispetto a queste affermazioni della nutrice, il Coro recupera questi attributi convenzionali facendone un uso estremamente consistente nel corso dell'intera ode. Ciò risulta evidente sin dal v. 276 quando Cupido viene presentato:

impotens flammis simul et sagittis

("ma la sua freccia, la sua fiamma, hanno tanto potere!")

L'immagine del dio armato di arco e frecce ritorna con una certa frequenza soprattutto nei versi immediatamente successivi: al v. 278 Cupido viene dipinto intento a lanciare *tela* con il suo *certus arcus*; al v. 284 il giovane dio, *agilis*, sparge qua e là *effusas sagittas*, al v. 335 infine, il *puer immitis* scaglia i suoi *spicula* anche nel mare, contro il *grex Nereidum*. La corrispondenza con le parole di Fedra dei vv. 184-194 è in questo caso più precisa che mai, così come l'antitesi con le considerazioni della nutrice, che si era servita in maniera ironica della descrizione della regina, ribaltandone completamente la prospettiva e rappresentandoci un Cupido – forse persino un po' ridicolo – tutto impegnato a scagliare *tela proterva* con la sua piccola mano.

La semantica del fuoco, con l'insistito utilizzo dei termini *flamma* e *ignis*, troverà linee di sviluppo ancor più feconde per l'intero inno[222] sino al verso di chiusura

---

Ov. *am*. 1,1, in particolare i vv. 21-24 che affermano *questus eram, pharetra cum protinus ille soluta/ legit in exitium spicula facta meum/ lanavitque genu sinuosum fortiter arcum/ 'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'*. Per il commento a questi vv. e il riferimento ad altri modelli si confronti McKeown 1989, pp. 24-25.

[222] La terminologia utilizzata in riferimento alla fiamma d'amore è piuttosto varia e diversificata, sia sotto l'aspetto nominale che verbale: vi sono però in particolare due termini che ricorrono con maggiore frequenza e che evidentemente risultano maggiormente rappresentativi, *flamma* e *ignis*. Nel solo primo Coro il termine *flamma* ricorre per quattro volte: al v. 276, che già abbiamo citato; al v. 291 in riferimento alle *feroces flammae* che divampano nel cuore dei giovani (Fedra al v. 137 aveva utilizzato l'aggettivo *indomitus* per indicare un concetto del tutto simile a questo, ossia l'impossibilità di porre un freno alla passione amorosa, proprio in virtù di questo sua carattere feroce) ; al v. 337, in cui il coro afferma che neppure il mare è in grado di spegnere la fiamma d'amore e, infine, proprio nell'ultimo verso pronunciato dal Coro (il 359),

quando il coro rivolgendosi alla *nutrix* le domanderà:

saevis ecquis est flammis modus?[223]

("si è posto un limite alle fiamme crudeli?")

Soltanto in quest'ultima occorrenza il termine viene accompagnato da un aggettivo dal valore negativo: *saevus*[224]. In questo momento, dopo aver dedicato una lunga ode alla potenza di Amore, il coro ne sottolinea finalmente la crudeltà e la pericolosità, in accordo, forse per la prima volta, con le convinzioni della nutrice che al v. 165 aveva parlato di *flammas amoris impii* e che, ancor prima, al v. 131, aveva pregato la padrona di *extinguere flammas*.

Non lasciando nulla al caso Seneca fa parlare il Coro in questa maniera al fine di stabilire una connessione con la parte iniziale del II atto nella quale viene

---

nel momento in cui esso domanda alla nutrice, che nel frattempo è entrata in scena, se Fedra ha trovato scampo dalle *saevae flammae* che si sono impadronite di lei. Il termine *ignis* ricorre nelle parole del Coro con frequenza ancora maggiore del precedente e presenta i medesimi riscontri con il primo atto individuati per *flamma*. Il primo utilizzo del termine è al v. 280. Si afferma infatti che un *ignis furtivus* penetra sino in profondità nel corpo di chi è vittima di Amore. A poca distanza, al v. 293, si parla ancora di un *ignis* che si impadronisce delle vergini e che viene definito *ignotus* in quanto esse ne sono vittime per la prima volta. Al v. 338 il Coro afferma che anche il *genus aligerum* sente questi *ignes* e nei versi conclusivi dell'ode (355) manifesta la certezza che anche le *veteres irae* possano essere vinte *ignibus*. Particolarmente rilevante è infine l'utilizzo del termine al già citato verso 330 in cui si giustifica l'immensa potenza di questo fuoco con il suo carattere sacro e, quindi, divino. Il fuoco d'amore era apparso tutt'altro che divino alla nutrice che, senza esitazioni, al v. 173, aveva utilizzato per definirlo un aggettivo dalla valenza per nulla positiva: *nefandus*. Vi sono poi, all'interno del primo Coro, diversi altri lessemi che Seneca utilizza per rendere questo concetto. Il Coro parla infatti al v. 290 di *aestus* e al v. 292 di *calores* (accompagnato – quest'ultimo – dall'aggettivo *extinctus*, giacché Eros è in grado di ravvivare persino le fiammelle, ormai quasi spente, che bruciano nel cuore degli anziani).

Dal punto di vista verbale sia al v. 102, nel monologo di Fedra, che al v. 309, nelle parole del Coro, troviamo il ricorso al verbo *ardere* per indicare la sensazione che questo fuoco, penetrato nelle membra delle vittime di Cupido, suscita in loro.

[223] v. 359.

[224] La crudeltà di Amore era già presente nelle lirica elegiaca di età augustea giacché Ovidio sin dalla prima elegia (I,1, v. 5) degli *Amores* aveva definito Cupido tramite l'attributo *saevus*. Nel commento all'opera McKeown (1989, p. 15) inserisce anche gli altri *loci* in cui Ovidio si serve di questo nesso.

descritta la sintomatologia dell'amore di Fedra proprio tramite l'utilizzo simbolico di questo campo semantico.

In pochi versi (360-364) notiamo infatti un consistente accumulo di immagini relative al fuoco e alle fiamme, esattamente come era avvenuto nei versi iniziali del coro: al v. 361 la nutrice parla di *flammae insanae,* corroborando l'idea della potenza e dell'impossibilità di controllare questo *ignis* [225]; al 362 di un *aestus tacitus* da cui è consumata (*torretur*) Fedra; al v. 363 finalmente fa riferimento al *furor* che, per quanto Fedra cerchi di tenerlo nascosto è svelato dal suo volto. Benché infatti il suo sguardo rifiuti la luce (vv. 364-65 *et lassae genae lucem recusant*) dai suoi occhi divampano fiamme (v. 364: *erumpit oculis ignis*). Dunque il primo sintomo dell'amore sta proprio in questo fuoco invisibile che brucia sin nelle viscere e che, come si afferma al v. 360, non ha alcuna speranza di essere lenito.

Il percorso attraverso il quale si dipana questa tematica mi sembra dunque particolarmente significativo per far emergere il modo di procedere del nostro autore. Ad una prima affermazione di Fedra, che dichiarava di essere in preda alle fiamme d'amore causate da un dio *potens,* aveva fatto eco la dura risposta della nutrice, che si prendeva gioco delle sue sciocche credenze. A ridare forza a tali affermazioni contribuisce però il Coro che conferma la potenza del dio e individua nelle fiamme d'amore un elemento caratteristico della sua descrizione, senza mancare di evidenziarne altresì la crudeltà. Assistendo, impotente, al divampare di queste fiamme nell'animo della padrona, anche la *nutrix*, nei versi di apertura del II atto, sembra essersi arresa, o piuttosto rassegnata, ad accettare che ella sia caduta vittima della travolgente potenza di questa entità divina.

[225] Cfr. De Meo 1990, p. 143: «la nutrice a *saevis* usato con *flammis* dalle donne del Coro, sostituisce *insanis*, che della passione di Fedra sottolinea la inguaribile follia». De Meo sottolinea inoltre come l'utilizzo del verbo al futuro «toglie ogni speranza anche per l'avvenire».

3.3. Le divinità vittime di Amore

Asserendo, come farà ai vv. 187-194, che tutti gli dei, anche i più potenti, sono sottoposti all'influenza di Amore, Fedra intende addurre un'ulteriore prova dell'incoercibilità di questa forza al fine di ottenere la collaborazione della nutrice o, quantomeno, la sua benevolenza. L'elenco degli dei sottoposti a Cupido prende le mosse dal più potente di tutti: Giove (v. 187), per poi proseguire con il riferimento a Marte (v. 188), a Vulcano (189 ss.) e ad Apollo. Dunque, paradossalmente, il signore degli dei è vinto dalla divinità più piccola e più giovane fra tutte e, secondo la stessa logica, le armi del dio della guerra non possono nulla contro le saette infuocate di Cupido. Negli ultimi due casi poi viene sapientemente instaurato anche uno spazio di contrasto diretto tra Eros e le due divinità con cui è messo in rapporto proprio in relazione al tema or ora trattato delle sue armi divine. Benché infatti Vulcano sia il dio del fuoco, colui che ha plasmato il fulmine per Zeus e che trascorre la sua vita nelle ardenti fucine dell'Etna, anch'egli *ardet* per il fuoco, *tam parvus* rispetto a quelli a cui è abituato, che Eros suscita in lui. E Febo, così abile nell'arte di scagliare frecce, è trafitto senza possibilità di scampo da un arciere assai più preciso di lui (*certior* v. 193). Ciò che Fedra mette chiaramente in evidenza è il fatto che, pur essendo un dio giovane, egli è in grado di aver la meglio sulle divinità più potenti del *pantheon* e riesce a vincerle proprio sul loro campo, ossia in quelle attività che, tradizionalmente, erano parte integrante e fondamentale dei loro attributi divini. Come sottolinea giustamente Aygon: «on peut d'abord observer la préciosité du jeu littéraire: les quatre divinités ne sont pas rangées dans un ordre de puissance croissante, car Jupiter serait alors placé en dernier, mais dans celui d'une fantaisie poétique croissante qui met l'accent sur des paradoxes: le maître des forges de l'Etna est brûlé par une toute petite flamme! Le dieu archer est battu sur son

propre terrain par un enfant!»[226].

Mentre la nutrice non si preoccupa nemmeno di rispondere direttamente a queste affermazioni della padrona, classificando anche questo tipo di discorsi fra le finzioni suscitate dalla *libido* nell'*animus* deviato della regina, il Coro intraprende un lungo discorso – che si richiama palesemente alle affermazioni di Fedra – sugli amori degli dei, colpiti anch'essi dalla potenza del *puer immitis*, giacché anche il cielo è proprietà di Cupido, e costretti ad abbandonare il proprio mondo e anche a mutare il proprio aspetto per soddisfare la brama d'amore. Proprio a questo riguardo nei versi di apertura di questa sezione, il Coro sostiene che Cupido:

> *et iubet caelo superos relicto*
> *vultibus falsis habitare terras*[227].
>
> ("Costringe gli dei a lasciare il cielo
> e ad abitare la terra, sotto falso aspetto")

Sono quattro i personaggi divini di cui il Coro racconta gli amori: Febo, Zeus, la Luna e, infine, Ercole. Nessuno di questi personaggi mitici, come nessuna delle loro storie, è stata scelta per caso o senza ragione: sono invece numerosi e assolutamente significativi i motivi che conducono a ciascuna di queste narrazioni. Infatti, «lungi dall'essere 'monadi' intruse frigidamente o addirittura alogicamente nel corpo dell'azione, i Cori organizzano un superiore o sottostante sistema semantico che, attraverso le connotazioni, gli scarti, le dislocazioni, si 'oppone' – nel senso strutturale del termine – a quello della *fabula*, investendo di ideologia i miti consunti della secolare tradizione tragica[228]».

Per tale ragione dedicheremo le pagine seguenti ad un attento esame di queste vicende divine, finalizzato a far emergere l'impalcatura antitetica sulla quale

[226] Anche Aygon 2008, p. 192.
[227] vv. 294-295.
[228] Mazzoli 1986/87, p. 112.

questi miti vengono riorganizzati: sia dal punto di vista interno a ciascuna narrazione; sia, soprattutto, per quanto concerne i rapporti, sovente profondamente contrastivi, che si instaurano con altre sezioni del dramma.

Da un punto di vista generale, pertanto, prima di addentrarci in ciascuna delle singole vicende narrate, risulta necessario mettere in evidenza alcuni aspetti profondamente significativi di continuità con il primo atto e con alcune delle tematiche ivi contenute che emergono dalla semplice osservazione della scelta dei personaggi.

In primo luogo il Coro racconta le vicende di due personaggi che erano già comparsi per ben due volte nel corso del primo atto. Ai vv. 154-57 infatti la nutrice, in quella lunga *concessio* nel corso della quale sono elencati i personaggi maschili più significativi della famiglia di Fedra, cita anche il Sole, quindi Febo, e Giove, ricordando alla padrona che i suoi misfatti non resteranno a lungo nascosti ai suoi *avi omnia videntes*[229]. L'intento della nutrice, nell'elencare questi personaggi, è anzitutto quello di farli apparire come ideali di giustizia e di rettitudine – opponendoli invece alle donne della famiglia di Fedra, in particolar modo a Pasifae, di cui la figlia vuole imitare, se possibile aggravandolo, il delitto – affinché Fedra scelga di seguire la luminosa via tracciata da loro, abbandonando i sotterfugi e i terribili segreti a cui il suo amore insano la obbliga. Essa li dipinge dunque come fulgidi esempi di *bona mens* e di dominio della *ratio*. Nel discorso sulla divinità di Amore, che seguirà immediatamente queste affermazioni della *nutrix*, Fedra sceglierà proprio questi due esponenti del ramo maschile della sua parentela come vittime divine dei dardi di Amore (vv. 187-194), allo scopo di mettere in luce il fatto che anche loro, nonostante l'immagine che la nutrice vuole darne, non sono stati insensibili al richiamo della passione. Secondo la consueta perfetta rispondenza con le parole di Fedra, il primo Coro

[229] v. 158.

sceglie di narrare proprio le vicende di queste due divinità con l'evidente obiettivo di corroborare le sue affermazioni e di fornire alla regina una giustificazione per il proprio sentimento: non solo il ramo materno della famiglia di Fedra è incorso in amori illeciti ma anche Febo, illustre punto di partenza della stirpe di Pasifae e, cosa ancor più grave, Giove, antenato di Minosse, re giusto per eccellenza, hanno dovuto cedere di fronte a Cupido. Dunque il Coro con la scelta di questi due personaggi oltre a richiamare due passi significativi del primo atto, si rifà anche ad una delle tematiche portanti dell'atto stesso, esprimendo la propria posizione in merito[230].

È però dall'analisi delle singole vicende mitiche che possono emerge ulteriori e altrettanto significativi aspetti di opposizione o di continuità. Ci occuperemo dunque dell'esame di tre dei quattro racconti mitici pronunciati dal Coro giacché si intende effettuare una trattazione specifica, nella sezione conclusiva del presente capitolo, dedicata all'analisi della figura di Diana- Hecate con tutte le implicazioni antitetiche che essa comporta.

3.3.1. Apollo e Admeto

Nel raccontare la vicenda di Febo, schiavo del pastore Admeto per un anno, Seneca sceglie di seguire la versione alessandrina del mito, quella più cara alla tradizione elegiaca a cui sappiamo che il Cordovese guarda di frequente[231],

[230]Per quanto concerne il significato della scelta di questi personaggi in relazione al ruolo giocato nel dramma dall'erediarietà della colpa, si veda Davis 1984, pp. 398-399.

[231]Tutto il passo del primo Coro in cui vengono ripercorsi gli amori mitici degli dèi presenta un debito con l'elegia, tanto che anche Giomini 1955, p. 67 afferma: «lo spunto offerto dai celesti si amplia in uno slancio epico di pretto colore ovidiano: l'umano che palpita negli dei, la lora immanenza e influenza sulla terra, si manifesta in questa partecipazione, in questa schiavitù non più soltanto dei mortali, alla voce conturbante e prepotente della passione». Cfr. anche Grimal 1965, p. 69. Landolfi 2006, p. 99 ci ricorda che questo mito, proprio in virtù del medesimo carattere paradigmatico che spinse Seneca a porlo per primo nell'elenco degli amori divini narrati dal Coro, venne spesso utilizzato dai poeti latini (Tib. 2, 3, 5-32; Ligd. 4, 67-72; Ov. *ars* 2, 239-42; *met* 2, 680-85; 10, 171-73).

secondo la quale il dio divenne schiavo per amore[232]:

> *Thessali Phoebus pecoris magister*
> *egit armentum positoque plectro*
> *impari tauros calamo vocavit*[233]
>
> ("Febo si fece pastore
> di un armento tessalico e deposta la lira
> chiamò i tori con la zampogna".)

Vediamo di esaminare con attenzione questa immagine bucolica di Febo che si fa pastore e musico per amore, al fine di evidenziare gli eventuali elementi significativi per la nostra analisi.

In primo luogo l'immagine di Febo come *magister pecoris* presenta evidenti richiami con i vv. 116-118, pronunciati da Fedra, nei quali le regina descrive l'essere amato dalla madre utilizzando due espressioni molto vicine a quella del verso 296. Ella definisce infatti il toro di Pasifae *efferus dux saevi pecoris*, al v. 116 e *ductor indomiti gregis* al v. 118.

Al v. 298 il Coro dipinge Apollo intento a *vocare tauros*. Certamente immaginare il dio pastore proprio di una mandria di tori non è casuale né privo si significato. Ancora una volta si tratta di un richiamo al toro di Pasifae, crudele guida di una mandria selvaggia. Ai vv. 297 s. il Coro afferma che Apollo, *posito plectro*, iniziò a chiamare le bestie *impari calamo*. Dunque deposta la cetra, che rappresenta per eccellenza lo strumento del dio, egli incomincia a suonare la zampogna, strumento molto più adatto alla vita nei campi a cui ha scelto di dedicarsi[234],

---

[232] La versione più famosa del mito racconta invece che si trattasse di una punizione inflittagli da Giove per aver ucciso i Ciclopi. Si veda a proposito dell'allusione ad Apollo, Davis 1983, p. 96.

[233] vv. 296-298.

[234] Cfr. Grimal 1965, p. 69: «le même déguisement musical déjà chez Ovide, *Mét.* II, 680-3: *illud erat tempus quo te pastoria pellis/ texit onusque fuit baculum silvestre sinistrae, / alterius dispar septenis fistula cannis*». A tal proposito si confronti anche Landolfi 2006, p. 101: «anzichè patetizzare la condizione del dio innamorato subalterno rispetto al re di Tessaglia, l'interesse di Seneca è ancora attratto dalla sostituzione della lira, strumento distintivo del nume, con la zampogna, strumento caratteritico dei pastori» e, poco più avanti, sempre a proposito del confronto con il

esattamente come Fedra, ai vv. 103-111, desiderava deporre le tele di Atena, simbolo di una delle attività più comunemente svolte dalle donne, per maneggiare finalmente, con la sua morbida mano, duri giavellotti.

La descrizione di Apollo innamorato delineata in queste righe è dunque senza dubbio funzionale a richiamare alla mente talune importanti suggestioni presentate nel primo atto ma destinate a manifestarsi continuamente per tutto il corso del dramma. Febo, esattamente come Fedra e come sua madre prima di lei, viene attratto dal mondo campestre e selvatico, da un semplice pastore e dai suoi armenti taurini e pertanto sceglie di allontanarsi dalla sua esistenza precedente (mediante l'abbandono di ciò che più chiaramente ne rappresentava il simbolo, la cetra per l'appunto) per seguire questo impulso irrefrenabile verso il mondo naturale[235].

3.3.2. Gli amori di Zeus

Anche la divinità più potente e più importante del *pantheon* si è trovata a dover fare i conti con Amore e, per riuscire ad ottenere l'oggetto del suo desiderio – oggetto illecito, in quanto comporterebbe un tradimento della sua sposa divina, Giunone – è stato costretto molte volte a mutare forma, a cambiare il proprio aspetto e, come è logico per il signore di tutti gli dei, le forme che egli è stato costretto ad assumere sono sempre state *minores*[236], inferiori, rispetto alla sua essenza divina. La narrazione del coro si limita a due soli esempi: la trasformazione di Giove in cigno, al fine di conquistare Leda e quella in toro, per

passo di Ovidio: «Seneca fa a meno anche del cenno metamorfico alla passione del dio, teso com'è a far risaltare la sua condizione di innamorato tramite il suo 'degrado' sociale».

[235] Cfr. in proposito la felice sintesi di Paschalis 1994, p. 107: «In my view the most important function of the Apollo and Admetus story is that it constitutes the archetype of Phaedra's love on her mother's side. Apollo served Admetus for love precisely as Phaedra desires to become Hippolytus'*famula*. Apollo abandoned the lyre and tended bulls; Phaedra was attracted to "bull-like" Hippolytus».

[236] v. 299.

seguire Europa, incolpevole preda, mutata in giovenca da Giunone. Anche in questo caso dunque, come già il Coro aveva narrato in merito a Febo, l'amore comporta un mutamento, una metamorfosi, e questo lo ha compreso anche Fedra che desidera (come si è visto ai vv. 103-111 e come vedremo ancora meglio nei versi d'apertura del II atto) ardentemente mutare il proprio aspetto e le proprie abitudini per divenire sempre più simile ad Ippolito e far sì, di conseguenza, che il giovane riottoso possa innamorarsi di lei.

Mentre la passione per Leda non presenta elementi di interesse per la nostra analisi, quella per Europa offre invece numerosi spunti degni di nota:

> *fronte nunc torva petulans iuvencus*
> *virginum stravit sua terga ludo*
> *perque fraternos nova regna fluctus*
> *ungula lentos imitante remos*
> *pectore adverso domuit profundum,*
> *pro sua vector timidus rapina*[237].
>
> ("Ora fu torello pronto a cozzare
> piegò il dorso ai giochi delle fanciulle:
> attraverso il regno sconosciuto delle acque, dominio del fratello
> imitava con gli zoccoli i lenti remi
> rompeva i flutti col petto, trionfatore del mare
> temendo solo per la dolce preda".)

La trasformazione di Giove in *iuvencus* e i riferimenti ad alcuni tratti caratteristici del suo aspetto (la *frons torva*; la schiena, gli *ungula*) vuole senza dubbio ricordare la trasformazione di Pasifae e l'inganno a cui fu costretta per conquistare il toro. Si narra infatti che Dedalo le avesse costruito una vacca di legno e che essa, inserendosi al suo interno, avesse potuto solo in quella maniera ottenere ciò che desiderava. Anche in quel caso, dunque, l'amore aveva reso necessario un inganno e un radicale mutamento per essere soddisfatto.

Giove inoltre è costretto a trasportare Europa al di là del mare e dunque ad

[237] vv. 303-309.

entrare in *nova regna*, in un mondo non suo, in quanto appartenente al fratello Poseidone, e a passare, appunto, per *fluctus fraternos*. Anche Fedra, per raggiungere Ippolito, è disposta ad abbandonare il proprio *regnum*, il palazzo, per recarsi in luoghi sconosciuti, per entrare nella *silva* di Ippolito.

Attraverso questi due riferimenti, al toro e al mare, Seneca mantiene quella linea di continuità attraverso la quale ci condurrà sino alla tragica fine del dramma, quando il toro e l'elemento marino torneranno, fusi insieme, nel terribile mostro che porrà fine all'esistenza di Ippolito[238]. Inoltre il racconto dell'amore di Giove per Europa con la presenza dell'attrazione erotica per un toro «makes of this story the archetype, on the father's side, of Phaedra's illicit love for "bull-like" Hippolytus» esattamente come la vicenda di Apollo e Admeto aveva funto da archetipo per quanto riguarda il ramo femminile della famiglia di Fedra[239].

3.3.3. Eracle ed Onfale

natus Alcmena posuit pharetras
et minax vasti spolium leonis,
passus aptari digitis smaragdos
et dari legem rudibus capillis;
crura distincto religavit auro,
luteo plantas cohibente socco;
et manu, clavam modo qua gerebat,
fila deduxit properante fuso.
Vidit Persis ditique ferax
Lydia regno deiecta feri
terga leonis, umerisque, quibus
sederat alti regia caeli,
tenuem Tyrio stamine pallam.[240]

("il figlio di Alcmena depose la faretra
e la spoglia minacciosa del leone,
si lasciò inanellare le dita di smeraldi,

[238] Per il confronto con il finale della tragedia si veda Paschalis 1994, p. 108.
[239] Cfr. Paschalis 1994, p. 109.
[240] vv. 317-329

e acconciare con arte i capelli arruffati;
cinse alle gambe cerchietti d'oro
e chiuse i piedi in sandali di porpora;
la mano che poc'anzi reggeva la clava,
filò la lana dal fuso vorticoso.
La Persia e la Libia, regni felici
videro a terra la pelle del leone feroce
e le spalle, un tempo colonne del baldacchino celeste,
coperte da un leggero tessuto orientale".)

Il racconto mitico a cui il Coro fa riferimento in questi versi è quello dell'amore di Ercole per Ònfale, regina di Lidia alla quale Ermes lo aveva venduto per espiare l'uccisione di Ìfito, e alla quale l'eroe permise di indossare la sua pelle di leone e di maneggiare la clava, mentre lui, in abiti da donna sedeva a filare con le schiave[241]. Anche questa vicenda, quantomeno nelle parole del Coro, è tutta giocata sul cambiamento del proprio aspetto per amore. «Anche adesso, come per il paradigma di Apollo innamorato, il *servus amoris* di turno smette le insegne a lui familiari accettando un'identità diversa, pastore in quel caso, filatore di lana dagli atteggiamenti femminei in quest'altro, del tutto diversa da quella di partenza, secondo il trito stereotipo del rinnegamento di sé per amore»[242]. Non si tratta, quindi, in questo caso, di trasformazioni vere e proprie, come quelle osservate per Zeus, giacché Ercole non è propriamente un dio, ma, proprio per questa ragione, questa descrizione è assimilabile ancor più da vicino a quella che Fedra fa di sé nel primo atto, ai vv. 101-111, e alle immagini della sofferenza della

[241] Questa vicenda è raccontata anche in *Herc. fur.* 465-471. Anche nella narrazione di questo amore mitico Seneca segue la versione elegiaca del mito giacché, come ci ricordano giustamente Coffey e Mayer, 1990, p. 121, questa versione non sembra essere nota a Sofocle, che nelle *Trachinie* non ne fa menzione ed è ancora una volta Ovidio nelle *Heroides* (9, 55-118) a narrare per la prima volta la vicenda in termini puramente erotici (potrebbe forse averla derivata da qualche poeta ellenistico non conservatosi sino a noi).

[242] Landolfi 2006, p. 105. A tal proposito si veda anche Petrone 1984, p. 69: «l'accenno ad Ercole è topico ma non gratuito: intanto è un esempio ultimo che fa risaltare la selvaggia negazione dell'amore di Ippolito, dal momento che persino quell'eroe vi si è piegato, ma ancora quel particolare della specie di metamorfosi che il figlio di Alcmena ha subito, consentendo di *dari legem rudibus capillis* (320) si riveste di un significato in ordine alla trama, oltre a legare, s'intende, con il tema delle trasformazioni cui induce Amore».

regina che ci vengono proposte all'inizio del II atto.

Analizziamo ora nel dettaglio la vicenda di Ercole, al fine di mettere in luce il suo mutamento e di metterlo a confronto più da vicino con quello agognato da Fedra.

In primo luogo osserviamo il frequente rilievo che il coro dà al gesto di Ercole di abbandonare le proprie armi per sostituirle con strumenti da lavoro tipicamente femminili: al v. 317 si afferma che Ercole *posuit pharetras* e al v. 323 s. che la mano con la quale portava la clava ora *fila deduxit properante fuso*. Si tratta esattamente dell'atteggiamento opposto a quello tenuto da Fedra nel primo atto, giacché la regina abbandona, al v. 103, le *telae* di Atena, per maneggiare (v. 111) duri giavellotti.

Si veda inoltre con quanta insistenza il Coro sottolinei i cambiamenti nell'abbigliamento di Ercole: per due volte (v. 318 e 327) si fa riferimento all'abbandono della pelle del leone, che evidentemente era considerato uno degli attributi maggiormente caratterizzanti nella descrizione dell'eroe.

Al posto della pelle di leone Ercole indossa ora una *tenuis palla Tyrio stamine*, smeraldi alle dita (v. 319), cerchietti d'oro alle gambe (v. 321) e un particolare tipo di sandali che per la forma e il colore purpureo venivano comunemente utilizzati dalle donne(v. 322)[243]. Il nuovo abbigliamento dell'eroe, oltre ad avere in sé qualcosa di estremamente femminile, denota anche una certa regalità e una ostentazione del lusso che davvero nulla avevano a che vedere con la tradizionale immagine dell'eroe, selvaggia e minimale. Due gli elementi maggiormente atti a denotare questo lusso: il riferimento all'Oriente, che da sempre, nell'immaginario romano, era simbolo di lusso e sfrenatezza[244], e il fatto di indossare indumenti (sia il mantello che i sandali) di porpora, più adatti ad un re che ad un rude eroe come Ercole.

---

[243] Cfr. De Meo 1990, p. 136: «l'eroe porta ai piedi il calzare greco d'uso nella commedia e preferito dalle donne (Svet. *Cal.* 52), di colore purpureo...».

[244] Cfr. Boyle 1987, p. 157 a proposito dei riferimenti alla Persia e alla Lidia: «both countries would suggest oriental effeminacy, luxury and voluptuousness».

Al v. 320 si afferma poi che Ercole permise che *dari legem rudibus capillis*, che fossero messi in ordine i suoi capelli arruffati. Anche questo rappresenta un segnale del cambiamento che egli compie per amore. Il fatto di lasciarsi acconciare i capelli, come una donna o come un re è forse uno degli elementi più significativi della trasformazione dell'eroe e del passaggio, potremmo dire, dal suo regno selvatico alla reggia dell'amata[245].

Il legame più significativo che riscontriamo con la vicenda di Fedra sta nel fatto che, in entrambi i casi, assistiamo a dei cambiamenti netti e totali del proprio essere per amore. Questi cambiamenti, pur desiderando ottenere il medesimo scopo, si concretizzano però secondo modalità completamente opposte. Ercole cerca, per compiacere l'amata, di assumere tratti e caratteristiche quanto più possibile femminili, Fedra, al contrario, brama con ardore di abbandonare la propria femminilità e, di conseguenza, tutte la attività che competono ad una donna, per divenire quanto di più vicino possa esserci ad un uomo o meglio, ad un cacciatore. I cambiamenti effettuati dai personaggi sono pertanto di carattere del tutto opposto visto che l'uno si acconcia i capelli e si veste di porpora per apparire più effeminato e meno selvaggio agli occhi di Onfale; mentre l'altra tenta, sciogliendo i capelli e abbandonando gli abiti regali, di acquisire quei tratti mascolini e selvatici grazie ai quali spera di raggiungere e di conquistare Ippolito. Talune significative riprese antitetiche attuate dalla nutrice prima e da Fedra poi nella prima scena del II atto servono, a mio parere, proprio a dare concretezza e a

[245] Tutti questi aspetti di mutamento di Ercole presentano alcuni richiami contrastivi con la descrizione di Ippolito offertaci da Ovidio nella quarta delle *Heroides*. A tal proposito si vedano le interessanti osservazioni di Landolfi 2006, p. 106: «proprio nella quarta *Eroide*, ritraendo Ippolito, cacciatore rude e 'maschio' nell'incedere e nell'abbigliamento, la Fedra elegiaca ne aveva elogiato appassionatamente i capelli scarmigliati (v. 77) in un singolare dialogo 'autoreferenziale' con quella pagina di *ars* 1, 509-11, dove si raccomanda agli uomini di non eccedere in cure giacché *forma viros neglecta decet* additando ad esempio Teseo e il figlio, trascurati nell'aspetto e nelle chiome. ... Come se non bastasse, il semidio cinge cerchi d'oro alle gambe e indossa sandali di porpora (v. 321-322), recitando, con minime varianti, un copione già rimproverato al marito della Deianira ovidiana *(her.* 9, 59-60: *non puduit fortes auro cohibere lacertos/ et solidis gemmas opposuisse toris?*)»

rafforzare il legame con il primo Coro.

A partire dal v. 360 la nutrice fornisce alcuni elementi atti a delineare la condizione di estrema prostrazione in cui versa la sua padrona, anticipando, in qualche maniera, l'ingresso vero e proprio di Fedra, che non farà altro che fornire ulteriore conferma del suo malessere. Dalle parole della balia emerge soprattutto l'incertezza, il continuo volere e disvolere di cui ella stessa darà mostra una volta entrata in scena. Fra i numerosi elementi utilizzati in questa caratterizzazione di Fedra, uno in particolare suscita il nostro interesse: la *nutrix* segnala il fatto che Fedra oscilli continuamente tra il desiderio di sciogliersi i capelli e quello di legarli (v. 371 s.: *et solvi comas*/ *rursusque fingi*). Questa azione che, come ci suggerisce Biondi, simbolizza «il conflitto fra esaltazione e mortificazione della propria femminilità», ci richiama molto chiaramente, per antitesi, alla vicenda di Ercole e Onfale.

Proprio nella parte conclusiva della sua descrizione, inoltre, la nutrice afferma che la regina: *solitos amictus mente non sana abnuit*[246](“allontana, in delirio, le vesti usuali”.). Ella vuole dunque abbandonare le vesti abituali esattamente come Ercole aveva abbandonato la sua pelle di leone, sostituendola con una veste di porpora.

Entrando in scena, Fedra rivolge una serie di ordini alle sue serve che si pongono perfettamente in linea con quanto affermato sino ad ora dalla nutrice:

> *removete, famulae, purpura atque auro inlitas*
> *vestes, procul sit muricis Tyrii rubor,*
> *quae fila ramis ultimi Seres legunt:*
> *brevis expeditos zona costringat sinus,*
> *cervix monili vacua, nec niveus lapis*
> *deducat aures, indici domum maris;*[247]
>
> (“toglietemi, ancelle, le vesti di porpora e d'oro
> via da me la rossa conchiglia di tiro
> e la seta che la Cina raccoglie ai confini del mondo:

[246] v. 386.
[247] vv. 387-392.

una stretta cintura mi rialzi la tunica
non collane intorno al collo,
non pesanti perle di neve alle orecchie,
dono dell'Oceano Indiano".)

Questa richiesta di Fedra, dettata dal profondo desiderio di perdere i propri connotati caratteristici per assumerne di nuovi, per avvicinarsi ad Ippolito, è perfettamente speculare a quanto il coro aveva narrato in riferimento a Ercole che strinse cerchietti d'oro alle gambe indossando sandali e vesti purpuree (vv. 321-322 e 329)[248].

Assai simile, seppur debitamente variato, il riferimento all'Oriente, luogo dal quale questi prodotti di lusso venivano importati. Fedra parla infatti di *Tyrii rubor*, in riferimento alla porpora e della seta che i *Seres* raccolgono ai confini del mondo, e infine delle perle, *donum Indici maris.* Allo stesso modo il Coro aveva parlato al v. 329 in relazione al mutamento di Ercole di una veste *Tyrio stamine* ai vv. 325-326 e della Persia e della Lidia come regni costretti ad assistere alla trasformazione dell'eroe. Dunque i vestiti, gli ornamenti, gli oggetti di lusso che Fedra sdegnosamente rifiuta in apertura del secondo atto sono proprio quelli che Ercole, abbandonata la faretra e la pelle del leone, volutamente sceglie per portare a termine la sua trasformazione.

Fedra poi, sempre in perfetta sintonia con l'immagine datane dalla nutrice, al v. 371, afferma:

odore crinis sparsus Assyrio vacet
sic temere iactae colla perfundat comae

[248] Viansino 1968, p.62 ci fa notare come Ovidio in *Ars.* 1, 303 avesse già presentato, nelle sue linee essenziali il medesimo motivo, rivolgendolo però a Pasiphae: *quo tibi, Pasiphae, pretiosas sumere vestes? / ille tuus nullas sentit adulter opes./ quid tibi cum speculo montana armenta petenti? / quid totiens positas fingis inepta comas?.* A tal proposito si rimanda altresì a Gazich 2000, p. 136 che a proposito di questo gesto, chiama in causa anzitutto la tradizione elagiaca sostenendo che: «togliere ogni acconciatura ai capelli è comportamento tipico di donne (elegiache) disperate e sconvolte: si veda in Ovidio il caso di Laodamia o quello di Saffo, che rinunciano alla cura di sè e ai monili come cosa vana e inutile, a fronte della loro angoscia di essere abbandonate». Lo studioso metterà in luce in seguito l'evoluzione che tale gesto subisce nel dramma senecano.

umerosque summos, cursibus motae citis
ventos sequantur.[249]

("non ci siano profumi orientali sui capelli.
Così, in disordine, la mia chioma inondi le spalle
e si agiti al vento di una corsa veloce")

Ancora una volta, per la terza volta in meno di cento versi, si fa riferimento all'elemento delle chiome sciolte come connotativo del desiderio di appartenere ad un universo feroce e non civilizzato[250]. Ercole aveva rinunciato a questa appartenenza, creando una nuova immagine di sé per amore di Onfale, Fedra invece, proprio al fine di offrire una nuova rappresentazione di sé, rifiuta che i suoi capelli vengano unti con profumi orientali – ancora una volta l'accenno all'Oriente simboleggia il rifiuto del lusso e della depravazione che esso rappresenta e, di conseguenza, la scelta dell'eroina di una vita semplice e priva di fasto – e manifesta il desiderio di poterli tenere sciolti sulle spalle, cosicché essi siano mossi dal vento *cursibus citis*[251]. L'elemento delle chiome sciolte di Fedra, oltre ad istituire un importante spazio di antitesi con il comportamento di Eracle, ha in sé un fondamentale richiamo ad un aspetto prettamente religioso-simbolico dacché, come ci suggerisce Gazich sulla scorta delle osservazioni di Ghiron-Bistagne «almeno in Grecia, infatti, la chioma lunga e appariscente, simbolo della seduzione amorosa, si collegava ad Afrodite, quella corta ad Artemide e il rituale

[249] vv. 393-396.

[250] Per *Crinis sparsus* cfr. Eur. *Hipp*. 202: *ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις*.

[251] Si rimanda a tal proposito a Gazich 2000. pp. 134 ss. Lo studioso afferma che « questo passo della chiome, che troppo si estende per non assumere una marcata funzione di *significatio*, è caricato di molti valori». Questo tema, di ascendenza elegiaca, acquista, secondo Gazich, alcuni importanti elementi di novità nella trattazione senecana: «Seneca ha invece configurato il *topos* in modo che il gesto assumesse un senso assai diverso sia dal ritoccare l'acconciatura, sia dall'esprimere prostrazione rinunciataria, inserito com'è in una serie di atti imperiosi, decisi, e rivolti tutti al medesimo fine: la volontà di spogliarsi delle caratteristiche che la cultura della reggia impone alla donna, per assumere altre connotazioni libere e 'selvagge'» (p. 137).

dell'offerta dei capelli valeva come rito di iniziazione»[252]. Il desiderio di modificare questa parte di sé assume così una finalità nuova poiché Fedra abbandonando il suo modo di vivere per avvicinarsi al figliastro sceglie anche, seppure tramite un gesto puramente simbolico, di farsi seguace della stessa divinità venerata dal giovane.

Anche Ippolito si inserisce, anche se solamente in maniera cursoria, all'interno di questo gioco antitetico. Come ci suggerisce Petrone, infatti, «la mancanza di cura nella capigliatura è sintomo di vita secondo natura; non si manca di rilevare in più luoghi che Ippolito ha capelli corti e ispidi, che segnalano il disinteresse totale per il proprio aspetto e dunque il disprezzo dell'eros»[253]. Con tutta probabilità la studiosa fa riferimento al II coro che mette a paragone la bellezza e la prestanza fisica del giovane principe con quella di alcune divinità cui già il primo Coro aveva fatto riferimento. Il paragone effettuato con Febo, in particolare, risulta tutto giocato sull'elemento dei capelli:

illum caesaries nescia colligi
perfundens umeros ornat et integit;
te frons hirta decet, te brevior coma
nulla lege iacens; [254]

("lui si ammanta di una lunga chioma
spiovente sulle spalle;
a te stan bene i capelli più corti,
ispidi e incolti")

Il II Coro recupera chiaramente taluni elementi della caratterizzazione di Ercole – prima che l'eroe cadesse vittima dell'amore per Onfale – come per esempio la

[252] Cfr. Gazich 2000, p. 135 e Ghiron Bistagne 1981, p. 290. Non si dimentichi inoltre il legame tra l'elemento dell'offerta delle chiome e il culto di sè che Artemide istituisce a Trezene nella sezione conclusiva dell'*Ippolito* euripideo. Sebbene tale elemento cultuale non sia ripreso da Seneca, anche l'eroina latina, in punto di morte, si propone di offrire le sue chiome all''amato: *placemus umbras: capitis exuvias cape/ lacerae frontis accipe abscisam comam* (vv. 1181-82).

[253] Petrone 1984, p. 69. Sul tema si veda anche Segal 1987, pp. 52 ss.

[254] vv- 801-804.

chioma *hirta* ma, mentre l'eroe, per amore della regina, aveva tentato di *dare legem* ai suoi capelli, ad Ippolito, a detta del Coro, si addice maggiormente una *coma iacens nulla lege*.

In questi versi il Coro istituisce in un colpo solo due spazi di confronto antitetici giocati entrambi sull'elemento delle chiome. Vi è infatti un'antitesi esplicita e palese con il dio Apollo poiché il fascino del dio risiedeva anche nei capelli ornati e lucenti, mentre la bellezza del giovane cacciatore – che giunge a superare persino quella di Febo – non ha bisogno di tali ornamenti, ma, al contrario, è accresciuta proprio dalla sua essenza selvatica e rude.

La seconda antitesi è invece decisamente meno evidente ed è costruita sul riuso antitetico di talune immagini già servite per la costruzione della figura di Eracle innamorato. L'elemento dei capelli in disordine è infatti funzionale alla caratterizzazione selvatica di entrambi i personaggi ma, mentre Eracle per amore è disposto a cambiare, a modificare la propria natura, ciò non sembra avvenire nel caso di Ippolito. Il fatto che il Coro lo descriva, anche dopo la dichiarazione di Fedra, proprio tramite questo elemento non è infatti privo di valore: indica che egli non è disposto ad apporre dei cambiamenti al proprio modo di essere per nessuna ragione e che per nessuna ragione intende piegarsi al giogo imposto a tutti gli esseri viventi. L'obiettivo del Coro nella costruzione di questa antitesi è, a mio parere, quella di fornire al pubblico alcuni elementi che possano preparare il terreno per il finale della vicenda. Mettere in evidenza che il figlio di Teseo continui a disprezzare quel sentimento cui tutti, persino gli dei, hanno dovuto piegarsi, funge in qualche maniera da anticipazione e forse persino da giustificazione per la sorte che, inevitabilmente, toccherà al giovane cacciatore.

4. DIANA E *HECATE TRIFORMIS*: GLI ELEMENTI DI CONTRASTO NELLA RAPPRESENTAZIONE DELLA DIVINITÀ E LE LORO FUNZIONI.

Mi sembra possa essere interessante, dopo aver esaminato quanto concerne un

dibattito in qualche maniera relativo alla divinità di Venere, prendere brevemente in considerazione una questione connessa invece a Diana.

Come si è già avuto modo di mettere in luce nella sezione iniziale del presente capitolo, la prima rappresentazione di Diana che ci viene fornita nei due inni a lei dedicati ha lo scopo di mettere in evidenza l'aspetto più silvestre e ferino di questa divinità. Vi sono però due momenti, all'interno del dramma, in cui questa connotazione più tradizionale e più strettamente legata al contrasto con la divinità di Venere subisce un brusco ribaltamento, facendo assumere alla dea caratteri decisamente opposti a quelli più usuali ma certamente più utili allo scopo che i parlanti perseguono. Diana viene infatti rappresentata, già a partire dal primo Coro, ma poi in maniera ancor più insistita dalla *nutrix* nella sua invocazione alla dea con un altro volto: quello della Luna e di Ecate.

La vicenda dell'amore della Luna per Endimione viene infatti inserita nell'elenco degli amori divini narrati dal Coro e abilmente ripresa, in maniera variata, dalla *nutrix* nella sua preghiera a Diana divenendo fonte e veicolo della costruzione di numerose antitesi. La più evidente di tali antitesi è certamente quella, cui già si è fatto cenno, che si instaura con la caratterizzazione, completamente opposta, che della dea ha fatto Ippolito nella sua monodia[255]. Ai vv. 54-84 il giovane si era infatti soffermato a sottolineare gli attributi più strettamente connessi con il mondo selvaggio, con la caccia e con la potenza della dea sul regno animale, proprio in virtù di tali attributi. Il fatto che la dea venga definita, proprio nel verso di apertura della monodia, *virago* e che nei versi successivi ella venga rappresentata sempre sola e intenta a cacciare, seppure non vi siano in questi versi evidenti richiami alla *castitas,* come avveniva invece nell'Ippolito euripideo, bastava a fornire una specifica immagine della dea che poco o nulla aveva a che

[255] Il tema degli amori di Diana e soprattutto dei tre volti della divinità avrà uno sviluppo molto significativo nel prosieguo del dramma. Sia sufficiente per il momento il riferimento all'interessante lavoro di Nuzzo 2007, pp. 77-107.

vedere con la creatura innamorata e disposta, per questo, ad abbandonare il proprio dovere, delineata dalle parole del Coro[256]. Quello che questa descrizione "elegiaca" della dea vuole mettere in luce è che proprio lei, anche lei, come tutti gli altri dei, anche quelli più potenti, è vittima di Amore e ad esso deve inevitabilmente soccombere. La scelta di inserire anche Diana, sebbene venga celata sotto un'altra delle sue vesti, in un Inno a Venere, d'altra parte, non è certamente casuale – come non lo era la scelta degli altri personaggi divini ed eroici di cui si è parlato – ma senza dubbio finalizzata ad evidenziare proprio questo aspetto di superiorità della dea dell'amore su quella della caccia e della castità.

Ai versi 309-316 il Coro narra dunque la storia d'amore tra la Luna ed il giovane pastore del monte Ladmo Endimione[257]:

arsit obscuri dea clara mundi
nocte deserta nitidosque fratri
tradidit currus aliter regendos:
ille nocturnas agitare bigas
discit et gyro breviore flecti;
nec suum tempus tenuere noctes
et dies tardo remeavit ortu
dum tremunt axes graviore curru.

("Arse d'amore la dea luminosa del cielo notturno
e lasciò al fratello la guida ben diversa
del suo cocchio lucente:
ed egli imparò a reggere la biga della notte
e a girare in un'orbita più stretta,
ma le notti non mantennero la loro durata
e il giorno tardò a tornare,
mentre l'asse cigolava sotto il peso più grave".)

[256] Cfr. Boyle 1987, p. 156. Boyle marca questo aspetto contrastivo e sottolinea il fatto che vi siano allusioni all'amore della dea per il giovane pastore anche al v. 422 e 785 ss. mentre al v. 405 il Coro torna da attribuire alla dea il titolo tradizionale di *virgo*.

[257] Anche in questo caso si tratta, da parte di Seneca, di un'originale riutilizzo di materiale elegiaco giacché già Ov. nell'*ars* aveva fatto cenno a questa vicenda: *Latmius Endymion non est tibi, Luna, rubori* (*ars*, III, v. 83).

Oltre agli elementi di opposizione inerenti al contrasto fra le due divinità e a quello tutto interno alla divinità di Diana, di cui già s'è detto, Seneca conduce il suo gioco oppositivo ancor più in profondità, sino a permeare la struttura e la costruzione dei singoli versi.

Il mito narra che la dea, desiderando recarsi ogni notte dall'amato, avesse lasciato al fratello Febo la guida del proprio carro e che ciò avesse comportato delle alterazioni nella durata del giorno e della notte. Il nostro poeta metterà in atto un raffinato gioco retorico per rappresentare la confusione generata dalla passione della Luna. Lo schema dei primi tre versi risulta infatti tutto costruito proprio sul gioco di alternanze tra giorno e notte, luce e oscurità: Ecate viene infatti definita c*lara dea obscuri mundi* poiché con la sua luce la Luna illumina l'oscurità della notte; nei due versi successivi, inoltre, alla *nocte deserta* su cui domina la dea vengono opposti i *nitidi carrus* del Sole[258]. Si noti inoltre la disposizione chiastica dei versi 314 s. in cui il primo si chiude con il sostantivo *noctes* e il successivo si apre con *dies* ponendo le due immagini in sequenza oppositiva. Questa costruzione contrastiva ci conduce direttamente al centro della vicenda e alla confusione che il comportamento della dea causa nell'alternarsi vicendevole e altrimenti ordinato dei due momenti della giornata. La seconda parte della narrazione ci mostra infatti il dio del Sole, e quindi del giorno, alle prese con le *bigae nocturnae* di Ecate, con tutte le conseguenze che ne derivano: l'orbita più stretta (*gyrus brevior*), le notti che non mantengono la propria lunghezza, il *tardus ortus* del sole e il *currus* reso *gravior* dall'eccessivo peso che la presenza di Febo al posto della sorella lo costringono a sopportare. L'andamento del tempo dunque è sconvolto dall'amore della dea a dimostrazione che il potere di Cupido si estende senza distinzioni nel tempo e nello spazio.

Sulla scia di questa narrazione, la nutrice, che in un primo momento, nei versi di

[258] Cfr. De Meo 1990, p. 134.

apertura della sua preghiera, aveva definito Diana *regina nemorum*, sceglie di rivolgersi alla dea in maniera completamente diversa.

Subito dopo aver fornito una primo accenno all'aspetto più selvaggio della divinità di Diana ecco che la nutrice ci mette di fronte ad un altro carattere peculiare della dea che si conforma maggiormente al tipo di richiesta che intende rivolgerle e che risulta di conseguenza molto più calzante nell'ambito del discorso che dovrà tra breve indirizzare al giovane padrone. Ai versi 410-412, infatti la nutrice si rivolge a Diana definendola con i seguenti attributi:

> *clarumque caeli sidus et noctis decus,*
> *cuius relucet mundus alterna vice,*
> *Hecate triformis.*
>
> ("Chiaro astro del cielo,
> gioiello della notte, alterna luce
> dell'universo, Ecate triforme".)

A questo punto della sua preghiera sembra dunque che ella decida di non invocare più la divinità della caccia e della castità, giacché è certamente difficile che ella possa venirle in aiuto, ma di fare appello ad un altra della forme divine della dea: quella della Luna. L'anziana serva la definisce triforme, rifacendosi così all'idea che la dea nelle sue tre forme (la Luna, Diana e Proserpina) appartenesse a tutti e tre i regni e su di essi potesse esercitare il suo potere[259]. Inoltre, come ci suggerisce Nuzzo, Selene e Ecate erano «divinità preposte agli incantesimi

[259] Gamberale 2003, p. 62 richiama per questa invocazione al modello di Hor. *Carm*. 3, 22, 4 *diva triformis.* A tal proposito, Coffey-Mayer 1990, p. 128, affermano: «her triple shape is variously explained but the simplest view is that she is one goddess under three aspect: Diana, Luna, Hecate the witch, each dwelling in separate parts of the universe; Hecate controlled plants (for poisons) so is associated with the Underworld». Si veda in proposito anche Boyle 1987, p. 163 s.: «Hecate was a primitive goddess associated with the moon (Luna), Diana and the underworld, thus possessing heavenly, earthly and chtonic powers. Hence triformed. She is generally identified with Diana and in particularly associated with witchcraft. Cf her invocation by Medea at Med 6f., 750 ff. (in the latter passage she is called Phoebe, trivia, Dyctinna and Hecate). For the epithet *triformis*, triformed, see also Horace *Odes* 3.22.4, Ovid *Met*. 7.94».

amorosi, le cui ore più propizie sono appunto quelle notturne»[260]. Mentre la nutrice non aveva mai chiamato la dea con il nome di Diana, essa sceglie certamente non in maniera casuale, di chiamarla con un altro nome, un nome che la ricolleghi non soltanto al mondo silvestre e alla purezza di Ippolito ma anche alla passione e al *furor* di Fedra, quello stesso *furor* di cui anche la dea, almeno una volta, è caduta vittima. La nutrice torna dunque a parlare della *clara dea mundi obscuri* come preda delle *flammae* irresistibili suscitate da Cupido e sceglie di rivolgersi proprio a lei poiché ella ha provato personalmente ciò di cui Amore è capace[261].

Anche la nutrice, come già il coro aveva fatto, si sofferma sull'antitesi tra l'oscurità della notte e la luce propagata dalla dea, definita per tale ragione *clarum sidus caeli* e *decus noctis*. Sembra essere un chiaro richiamo alle parole del coro anche il riferimento all'avvicendarsi del giorno e della notte e dunque all'alternarsi vicendevole della luce emanata dalla Luna, e di suo fratello Febo, il Sole.

Anche il motivo dell'amore della Luna per Endimione viene poi richiamato dalla nutrice, seppur in maniera alquanto inattesa e in apparenza poco conforme alle scelte fatte sino a quel momento. Ai vv. 418-422, nell'ipotesi che la dea esaudisca la sua richiesta e le si dimostri benevola, le esprime il seguente augurio:

sic te lucidi vultus ferant
et nube rupta cornibus puris eas,
sic te regentem frena nocturni aetheris
detrahere numquam thessali cantus queant
nullusque de te gloriam pastor ferat.

("Così il tuo volto abbia gloria di luce

[260] Nuzzo 2007, p. 81.

[261] Cfr. A proposito di questo riferimento Coffey-Mayer 1990, p. 127 s.: «the prayer to Diana is chiefly directed to her under her aspect of whitch. Hecate; in this guise she might favour lovers (cf. Theocr. Id. 2. 10-14). Euripides referred to a prayer to the moon, Selene, in his first Hippolytus (see Barrett 19, fr. E 35 n. 1, 36 n. 4)...».

> e il tuo arco brilli puro tra le nubi in fuga,
> così mai, mentre guidi il cocchio della notte
> ti traggano più dal cielo gli incantamenti dei Tessali,
> e nessun pastore possa gloriarsi della tua conquista".)

In questi versi la nutrice sembra auspicare che la dea non debba più imbattersi nelle trappole di Amore. Augura infatti alla Luna di continuare a mostrare il suo volto luminoso nel cielo e di far brillare tra le nubi il suo arco – che viene definito in maniera non certo casuale tramite l'aggettivo *purus* – reggendo sicura i freni del carro della notte. Si tratta di tutte quelle azioni che, proprio a motivo della sua passione per Endimione, la dea non era stata più in grado di compiere: aveva rinunciato, per amore, a guidare il suo carro e a mostrare la propria luce nel cielo e, cedendo ai richiami di Cupido, aveva perduto anche il suo connotato più caratteristico: la purezza.

La *nutrix* esplicita ulteriormente questo concetto tramite due riferimenti precisi: agli incantamenti dei Tessali – popolo del quale Endimione faceva parte – e a quel pastore che aveva potuto vantarsi della sua conquista.

Dunque la ripresa analogica del primo coro è espressa in questi versi in maniera più che evidente. La nutrice, proprio come se avesse udito il canto corale, augura alla dea di non cadere più nelle insidie di Amore, in cambio però le domanda quanto di più lontano possa esservi da queste premesse: che ella sia per sempre libera dal giogo di Venere, purché lasci che Ippolito ne resti imprigionato.

Vi è, all'interno del dramma un altro momento nel quale questa rappresentazione "lunare" di Diana acquista una certa pregnanza. Essa infatti, sempre sotto le sembianze della Luna, viene messa in rapporto nuovamente con il suo seguace più fedele, ma si tratta questa volta di un rapporto completamente rovesciato rispetto a quello che ci era stato presentato nella monodia.

Subito dopo la fuga del giovane nelle selve in seguito alla dichiarazione d'amore di Fedra, il II canto corale, che intona un inno alla sua bellezza, afferma:

aut te stellifero despiciens polo
sidus post veteres Arcadas editum
currus non poterit flectere candidos
et nuper rubuit, nullaque lucidis
nubes sordidior vultibus obstitit;
at nos solliciti numine turbido,
tractam Thessalicis carminibus rati,
tinnitus dedimus: tu fueras labor
et tu causa morae, te dea noctium
dum spectat celeres sustinuit vias[262]

("o, contemplandoti dal firmamento,
l'astro nato dopo gli antichi Arcadi, la luna,
non sarà più in grado di dirigere il suo cocchio abbagliante.
Or ora si è tinta di rosso senza che una nuvola ne oscurasse
il volto luminoso: ma noi, in ansia per l'offuscarsi della dea,
ne davamo colpa agli incantamenti dei Tessali,
e facevamo tintinnare i bronzi: eri tu la sua pena,
tu la causa del suo indugio, per guardare te
la dea delle notti ha sospeso il suo viaggio veloce".)

Risulta evidente, anzitutto, il recupero di taluni aspetti già utilizzati sia nel I Coro sia dalla *nutrix* per caratterizzare l'altra faccia di Diana, la divinità lunare. Il II Coro riformula infatti la vicenda narrata dal I, quella dell'amore della Luna per Endimione, cambiando però il protagonista e ponendo, in luogo del giovane pastore, il nostro rude cacciatore. Dunque, mentre per amore di Endimione Selene aveva abbandonato il suo carro notturno nelle mani del fratello, per poter far visita all'amato, alla vista di Ippolito ella *currus* non *poterit flectere*: vinta dall'amore la dea non è nemmeno più in grado di dirigere il suo cocchio. Dunque la dea non può essere contraria all'amore, essendo addirittura innamorata di Ippolito.

Il Coro inoltre, ricollegandosi a quanto aveva affermato la balia nella sua

[262] vv. 785-794. cfr. Grimal 1965, p. 120 e Boyle 1987, p. 184 s. A tal proposito, in particolare, De Meo 1990, p. 212 suggerisce: «Ippolito implicitamente paragonato a Endimione. Qui, e nei versi successivi, non è la dea cacciatrice quella configurata dal coro ma la dea del cielo notturno, già precedentemente introdotta come esempio dell'irresistibile potenza di Amore (309 ss.)».

preghiera, fa nuovamente riferimento agli incantamenti dei Tessali (citati qui, con *variatio*, al v. 791 con l'espressione *carminibus thessalicis* rispetto alla citazione della nutrice al v. 421, *cantus Thessali)* che, nella presente occasione, non possono più essere considerati colpevoli dell'innamoramento della dea, poiché in questo caso i suoi indugi, che la costringono addirittura a sospendere il suo rapido viaggio, non hanno nulla a che fare con il fascino del pastore del monte Ladmo ma dipendono solamente dal desiderio di scorgere sulla terra il figlio di Teseo.

Ciò che attira maggiormente la nostra attenzione a questo punto dell'analisi è senza dubbio lo stravolgimento sostanziale avvenuto nel corso del dramma nella costruzione del personaggio di Diana. Nella monodia ci veniva proposta un'immagine totalmente tradizionale della dea della caccia e della purezza così come di Ippolito, suo fiero seguace. I racconti del I Coro e della *nutrix* ci forniscono invece una nuova immagine della dea, che possiede un dominio celeste, sotto l'aspetto di Selene, e uno ctonio, infernale, nei panni di Ecate e che, addirittura, diviene preda del sentimento che più di ogni altro dovrebbe, convenzionalmente, disprezzare, l'amore. Come se ciò non rappresentasse uno stravolgimento abbastanza significativo, il II Coro giunge addirittura a rappresentarci un ipotetico amore della Luna per Ippolito, effettuando così un capovolgimento pressoché totale della situazione di partenza.

Ad una dea che domina sulle terre selvagge e che disdegna l'amore a favore della vita nei boschi viene fatta corrispondere dapprima una divinità che ha una sfera di influenza estesa anche ai regni sottoterra e nel cielo ma che, soprattutto, finisce per lasciarsi sconvolgere, anch'essa, dal potere di Cupido, sino a venire immaginata paradossalmente, dal II Coro, perdutamente innamorata proprio del suo seguace più puro, di colui che del rifiuto di amore aveva fatto una scelta di vita.

Tutta questa costruzione che, tramite una serie di volute riprese, istituisce una profonda antitesi tutta interna alla caratterizzazione della divinità è, come di

consueto, funzionale all'ottenimento di uno scopo preciso: mostrare, portando tale dimostrazione sin quasi al paradosso, l'eterno e indomabile potere dell'amore, cui nessuno può sottrarsi. Per questa ragione, sembra voler sottintendere il Coro, Ippolito, che non ha voluto piegarsi a tale giogo, finirà per pagare a caro prezzo il suo ostinato rifiuto.

CAPITOLO III

ANTITESI SPAZIALI

1. AULA VS SILVA: PERCORSI ANTITETICI

«L'opposizione che vede da un lato la campagna (vita di natura, Arcadia, stile di vita approntato a semplicità contadina e genuinità morale) e dall'altro la città (come anti-natura, luogo del *cultus* e della mondanità sofisticata, della vita cortigiana e moralmente corrotta) attraversa notoriamente tutta la cultura latina, dalla riflessione moralistica di poeti e pensatori d'età tardo repubblicana e imperiale (Lucrezio, Cicerone, Sallustio, Orazio, lo stesso Seneca, Plinio il Vecchio), agli stessi poeti elegiaci sedotti dalle raffinatezze della vita e dello spirito, ma vincolati a quello stesso schema»[263].

Questo contrasto, per così dire, tradizionale, della letteratura latina è presente e fortemente operante nel nostro dramma sin dai versi d'apertura. L'antitesi che oppone all'universo silvestre di Ippolito le opprimenti mura del palazzo e, ancor più, del regno viene infatti presentata sin dal principio dell'opera tragica tramite il contrasto messo in atto fra i due personaggi centrali del dramma posti, sovente, ciascuno ai confini o alle porte del proprio rispettivo luogo di elezione[264].

Il percorso che ci accingiamo ad affrontare nelle pagine seguenti intende anzitutto prendere in esame la maniera in cui l'opposizione tra selva e palazzo viene sviluppata a partire dal contrasto fra la monodia di Ippolito e il monologo di Fedra (e poi nel discorso di Ippolito nel corso del II atto); in secondo luogo si

[263]Cfr. Rosati 2006, p. 103.

[264]Cfr. Petrone 1984, p. 73 s.: «l'aria aperta e il chiuso della reggia, i luoghi impervi e gli agi lussuosi sono i termini di una dialettica interna a tutta l'azione quale Seneca la dispiega».

propone di individuare le trasformazioni che nel corso dell'intera tragedia, avverranno all'interno della *silva*: che da luogo incontaminato scelto da Ippolito per un'esistenza ideale finirà per divenire un territorio pericoloso e addirittura fatale per il giovane cacciatore.

1.1. Meccanismi di strutturazione dell'antitesi fra selva e palazzo: l'apertura e la chiusura delle porte della reggia.

Prima ancora di addentrarci all'interno dell'antitesi che dà il titolo al nostro capitolo occorre esaminare brevemente alcuni meccanismi, fortemente legati allo spazio tragico, messi in atto nella nostra tragedia.

Fedra, chiusa fra le mura della propria reggia, rappresenta l'interiorità radicale, mentre Ippolito, con il suo desiderio di una esistenza libera nei boschi, incarna al contrario l'esteriorità radicale. D'altra parte, Fedra sembra non poter esistere se non dentro lo spazio del palazzo che Ippolito aborre e dal quale si tiene volutamente alla larga[265].

Questi spazi antitetici che potremmo definire estremi, non sembrano dapprima avere la possibilità di incontrarsi mai giacché ciascuno dei due personaggi, per

[265]Da questo punto di vista mi pare interessante istituire un breve spazio di confronto con l'Ippolito euripideo.L'odio per l'altro sesso e l'attrazione per le selve e per la caccia rendono il giovane, in tutto e per tutto, figlio dell'Amazzone, molto più che figlio di Teseo, portatore di una cultura che Ippolito sente come totalmente estranea e lontana dal suo essere. Per questa ragione Ippolito disprezza la città e i suoi abitanti e se ne tiene volentieri a distanza. Non aspira per nulla al potere, né ambisce al regno, e nemmeno prova interesse alcuno per l'opinione che gli altri possano avere di lui, sicuro com'è di essere il più puro e il più saggio tra tutti gli uomini (si pensi, ad esempio, ai vv, 1016 s.: *ἐγώ δ'ἀγῶνας μέν κρατεῖν Ἑλληνικούς/ πρῶτος θέλοιμ'ἄν, ἐν πόλει δὲ δεύτερος*). Ippolito, lungo tutto il dramma, rifiuta severamente di integrarsi nell'universo cittadino accettando e addirittura difendendo la propria natura selvaggia e barbara, leggendo in essa un'ideale di purezza assoluta. Cfr. Blomquist 1982, p. 414: «Hippolytus explicity refuses to take any part in the political life of the city. … He has no ambition to become a political leader, he says. Instead , he wants to live peaceful life in the selected company of his peers and to excel only in the Panhellenic games. … It is clear that he wants to enjoy the privileges of an aristocratic but refuses to take upon him the responsabilities of a citizen». Cfr. inoltre Zaidman 2005, p. 345 e Beltrametti 2001 p. 119: «egli assume su di sé tutte le dimensioni, se non escluse, emarginate dalla città, tutti gli ambiti di culto tollerati, ma non assimilati, dalla religione politica».

motivi assolutamente differenti – Ippolito perché impegnato nella sua attività preferita, la caccia, Fedra perché costretta a tener nascosto il *malum* che la tormenta – appare destinato a restare nel proprio spazio senza entrare in contatto con l'altrui. Questa situazione di partenza finirà presto per venire meno giacché Fedra si mostrerà davanti alla reggia anelando a raggiungere l'amato nel suo mondo e dal canto suo il giovane, preoccupato per la condizione della propria famiglia, finirà per avvicinarsi pericolosamente al palazzo restando contaminato dalle colpe che esso nasconde. «Bisogna dire che questi spazi antifrastici non sono rappresentati in una condizione di stasi ma appaiono sottoposti a forti tensioni dinamiche: il giovane già nella monodia è preda di un moto perenne, che sempre più assume nel corso del dramma i caratteri di una fuga precipitosa (dalla *urbs* prima, dalla matrigna poi, dal toro mostruoso infine); l'eroina nel monologo d'ingresso si manifesta preda di una smania irrefrenabile che la spinge a desiderare di uscire dalla reggia per inseguire il cacciatore cacciato nelle *silvae* che gli appartengono (vv. 110-114). In realtà proprio questo ella farà nel prosieguo della *fabula*, invadendo i *pura loca* della natura e portandovi la contaminazione pestilenziale del *regnum*»[266].

Lo spazio scenico diviene dunque il solo luogo, posto a metà fra questi due estremi, nel quale i due personaggi possono incontrarsi, senza però che ciascuno penetri davvero nell'universo dell'altro. Uno dei meccanismi che permettono questo incontro è quello dell'apertura e della chiusura delle porte della reggia che ora porta sulla scena i personaggi e i loro misfatti, ora invece li nasconde occultando così anche le loro colpe.

A questo aspetto Seneca sembra aver prestato particolare attenzione e speciale interesse.

[266]Picone 2004, p. 139. Cfr. sul tema anche Trombino 1987 che a p. 89 scrive: «le *silvae* non sono però nel nostro caso significante della stessa pace: Ippolito è tutt'altro che *lentus in umbra*, sempre in preda a una fuga trepidante e concitata, segnale della sua indole tormentata e inquieta».

Le indicazioni sceniche in merito all'apertura e alla chiusura delle porte sono innumerevoli e, fra gli studiosi, chi propende per l'ipotesi che le tragedie venissero effettivamente messe in scena legge in esse delle vere e proprie didascalie, presupponendo anche l'utilizzo di macchine teatrali atte a portare sulla scena o a far sparire i vari personaggi e, in particolare, quello di Fedra. Le nostre conoscenze in merito non ci permettono di andare molto oltre a queste suggestive supposizioni e, d'altra parte, ai fini della nostra ricerca, poco importa se si trattasse di effettive didascalie o solamente di un portato di ciò che la tradizione greca aveva trasmesso a Seneca e del quale il nostro autore si appropria senza un effettivo scopo pratico[267]. Ciò che riveste una notevole importanza è invece la strategia testuale sottesa a questi riferimenti scenici e proprio di questa ci occuperemo nelle pagine seguenti.

La nostra antitesi viene messa in evidenza per la prima volta all'inizio del secondo atto, al termine della descrizione effettuata dalla *nutrix* della sintomatologia dell'amore di Fedra.

Quando la nutrice ha ormai delineato con tratti assai vividi l'immagine della sua padrona preda del delirio d'amore, ecco che *patescunt regiae fastigia*[268]*:* le porte della reggia si aprono e la regina si manifesta, assisa sul suo seggio d'oro, agli occhi di tutti. L'idea dello spalancarsi delle porte della reggia[269], al di là della sua effettiva

[267]A tal proposito si rimanda a Boyle 1987, p. 161: «These lines imply that the upper storey (*fastigium*) of the palace opens to reveal *Pha*. love-sick on her royal couch. Hence the stage-directions. The presence of a door or doors in the upper storey of the stage-building seems to have been a common feature of Hellenistic, Hellenistic Italic and Roman republican theatres. Although a purely ornamental second storey became fashionable during the empire, there is no reason to suppose that all Roman imperial theatres jettisoned this facility. For other interior scenes – involving the opening of the *regia* or central lower door – see 863ff. Below and *Thy* 901ff.».

[268]v. 384. Si veda per quanto riguarda la comparsa della regina quanto affermato da Grimal 1965, p. 78: «Phèdre parle, du haut du *fastigium*, qui figure une chambre du palais visible à tous les spectateurs, à ses servantes, muettes, qui s'empressent autour d'elle.»

[269]Le ipotesi sulla rappresentazione di questa scena sono molteplici. Si veda per esempio Grimal 1965, p. 79: «Zintzen, d'après la scholie à Eur. *Hipp*., 171, assure que Phèdre apparaît sur l'eccyclème. Mais il semble plus logique, étant donné le texte, de penser que le premier étage

rappresentabilità, è assolutamente suggestiva per il nostro sistema antitetico giacché la porta rappresenta in qualche maniera il confine tra il mondo di Fedra, la reggia – e, con essa, l'intero regno su cui Teseo domina e del quale Fedra è regina – e il mondo di Ippolito, quella selva, proiettata fuori dalla civiltà, nella quale ella desidera sopra ogni cosa penetrare. Occorre tener presente tuttavia che sia il palazzo sia, soprattutto, la *silva*, rappresentano dei luoghi estremi che non vengono mai posti sotto la sguardo dello spettatore che potrà invece osservare i personaggi muoversi nello spazio intermedio della scena, l'unico dove, effettivamente, essi possono realmente incontrarsi. Dunque l'apertura delle porte ponendo Fedra fuori dal palazzo, sulla scena, la allontana un po' dal suo mondo avvicinandola, idealmente, a quel regno silvestre cui disperatamente anela.

La reggia è però soprattutto il luogo dove i segreti vengono tenuti nascosti, dove il potere trama le sue insidie. Per tali ragioni il fatto che le porte del palazzo si aprano si carica di due significati importanti: esso è rappresentativo del desiderio della regina di avvicinarsi al figliastro ma simboleggia in particolare l'imminenza delle rivelazione del terribile segreto di Fedra.

La regina, trascinata dal suo *malum* travolgente, si mostra finalmente in tutta la sua prostrazione, attendendo, forse senza neppure averne piena consapevolezza, il momento opportuno per liberarsi dal peso del suo *nefas* confessandolo finalmente ad Ippolito. Nella *Phaedra* nulla avviene fuori dalla scena, nessun dolore e nessun orrore ci vengono tenuti nascosti, neppure lo spettacolo della morte: e pertanto è sulla scena che Fedra aspetta l'amato per rivelargli il suo amore e, insieme, la sua colpa.

---

du palais s'ouvre, le *fastigium* – car ce mot paraît bien avoir un sens technique; cf. Svetone, *Nero* 12, 1: *hos ludos spectavit e proscaeni fastigio;* Vitr. V, 6,9». Viansino 1993, p. 607, immagina l'ingresso in scena di Fedra «su una portantina o una piattaforma girevole». De Meo 1990, p. 146 s., sostiene che, mentre nel *Coronifero* si comprende chiaramente dalle parole del coro che la nutrice accompagna la regina fuori dal palazzo (v. 170 s.), nella nostra scena dalle parole della *nutrix* si evince solamente che le porte si sono aperte lasciando intravedere l'interno della reggia. Non vi sono invece accenni specifici al fatto che Fedra esca dalla sua dimora.

Così, in quello spazio di rivelazione che è il palco del nostro dramma, di lì a poco, fatalmente, compare anche Ippolito.

Nei versi che presentano l'ingresso in scena di Ippolito nella seconda scena del II atto, a seguito dell'invocazione della *nutrix* a Diana, è infatti contenuto un importante aspetto, per così dire scenico, che evidenzia una certa rilevanza nello sviluppo del nostro motivo antitetico.

I versi con i quali la nutrice apre questo suo intervento sono infatti forieri di un legame piuttosto significativo con i vv. 383-385, nei quali Fedra compariva sulla soglia del palazzo nel tentativo di avvicinarsi all'universo dell'amato. Assistiamo infatti a questo punto al movimento opposto: l'ingresso di Ippolito nel mondo della sua matrigna con tutte le terribili conseguenze che ne deriveranno.

Ippolito, entrando sulla scena, che idealmente dovrebbe corrispondere allo spazio antistante al palazzo e che quindi implica il momentaneo allontanamento del giovane dal proprio universo silvestre, domanda, preoccupato:

sospes est certe parens
sospes Phaedra stirpis et geminae iugum?[270]

("va tutto bene a mio padre?
E a Fedra? E ai loro due figli?")

Per la prima volta dall'inizio del dramma Ippolito mostra interesse e partecipazione verso la sua famiglia esprimendo la propria ansia per le sorti del padre, della matrigna e dei fratellastri[271].

La risposta della nutrice:

prospero regnum in statu est
domusque florens sorte felici viget[272]

[270]vv. 433-434.
[271]Cfr. A tal proposito Viansino 1968, p. 64.
[272]vv. 435-436.

("Il regno è in buono stato
e la famiglia gode di un momento felice")

va ben oltre la domanda fatta da Ippolito. Ella infatti non si limita a dare notizie sulle condizioni della casa reale, ma precisa anche che il regno, quel regno che sino ad ora Ippolito ha sempre rifiutato e rifuggito, prospera e fiorisce.
Questo scambio di battute in apparenza privo di valore rappresenta invece un momento di svolta molto importante e prelude al punto focale del dramma, la dichiarazione di Fedra. Ippolito infatti, avvicinandosi alla nutrice, informandosi sulle sorti della sua famiglia e ricevendo notizie anche sulla vita nel regno che un giorno dovrebbe governare, abbandona, solo per un attimo – un attimo che gli si rivelerà fatale – il suo mondo solitario e silvestre e finisce per venire coinvolto negli eventi del palazzo, della *domus*, costretto ad ascoltare, impotente, le terribili affermazioni della matrigna, imprigionato in una situazione che presenterà per lui un'unica via di scampo: la fuga verso l'esterno e il ritorno nel suo mondo, segnalato dalla celebre invocazione del v. 718:

o silvae, o ferae!
("O selve! O fiere!")

Proprio a questo punto della vicenda avviene quello che potremmo segnalare come un movimento parallelo e opposto a quelli riscontrati sino ad ora. Mentre Ippolito procede dapprima dall'esterno verso l'interno, avvicinandosi fatalmente alla reggia e poi, viceversa, dal palazzo verso l'esterno, cercando scampo nelle selve, Fedra attua esattamente il movimento opposto: uscita dalla sua dimora a caccia del giovane amato, si troverà costretta dalla nutrice a rientrarvi precipitosamente per occultare il terribile delitto di cui si è macchiata, per costruire quella trappola nella quale, con il ritorno di Teseo, il padre e il figlio

resteranno ineluttabilmente imbrigliati[273]. Se lo spazio aperto è stato il luogo di quella nefasta rivelazione che tanti danni ha causato a Fedra la scelta migliore, o forse l'unica oramai concessa alla regina, è quella di cercare rifugio nelle segrete stanze della sua reggia. Solamente lì la sua colpa potrà rimanere nascosta, velata dal terribile inganno della *nutrix*.

Anche Teseo al suo ritorno a casa, si troverà coinvolto in questo intricato gioco di spazi contribuendo così a porre nuovi tasselli al nostro mosaico.

Sono principalmente due le indicazioni interessanti in merito. La prima ci viene dalle prime parole pronunciate dal re trovandosi sulla soglia della reggia:

> *luctus et lacrimae et dolor,*
> *in limine ipso maesta lamentatio?*[274]
>
> ("Lutto, lacrime, dolore,
> un coro di lamenti già sulla soglia di casa?")

Prima ancora che le porte si aprano e che la falsa verità sia somministrata al re dalle due donne, Teseo si trova *in limine ipso*, di fronte alle porte chiuse della sua

[273] A questo proposito si potrebbe citare il v. 733 *perferte in urbem* al quale facciamo invece riferimento soltanto in nota per le difficoltà di interpretazione che esso ha posto. Alcuni studiosi ritengono infatti che, con questa espressione, la nutrice stia ordinando alle serve di riportare la padrona in città, per meglio nascondere il suo delitto. Per esempio Viansino 1993, p. 612, che sembra concordare con questa ipotesi, afferma «la Nutrice, rimasta in scena, chiama gente ... , che testimoni in quale stato giaccia Fedra e che la riconduca "in città", dopo le speranze deluse di vivere nei boschi con Ippolito: "l'evasione" non le è riuscita»La maggior parte dei commentatori ha però letto in maniera differente questa affermazione della nutrice considerando come complemento del verbo *perferre* non Fedra ma la notizia del falso delitto di Ippolito (cfr. per esempio Coffey-Mayer 1990, p.157 e Grimal 1965, p. 115). De Meo 1990, p. 202, a proposito di questa espressione, afferma «"riferite" l'accaduto. Il verbo è abitualmente accompagnato dall'oggetto (*Troad*. 802 *verba*; *Ag*. 1005 *nuntium*; *Herc. Oet*. 100 *triumphos*), che qui tuttavia può agevolmente desumersi da quanto precede e consistere, quindi, nella vicenda or ora esposta dalla nutrice; in tal caso l'esortazione ben si attaglierebbe all'atteggiamento della vecchia palesemente preoccupata di acquisire testimonianze e di accreditare la sua versione dei fatti. Meno probabile che si tratti di un invito a riportare la regina a palazzo: *in urbem* farebbe qualche difficoltà (non certo sormontabile, con Herrmann, mediante la congettura *in aedes* contro *in urbem* della tradizione univoca)».

[274] vv. 852-53.

reggia. La soglia chiusa diventa così un ulteriore simbolo del contrasto in atto rappresentando una sorta di non luogo, dove l'eroe resta per un momento in attesa di comprendere gli eventi salvo poi, a fronte del silenzio e della ritrosia di chi gli sta intorno, esclamare imperioso:

reserate clausos regii postes laris[275]

("Spalancate le porte della reggia!")

«La porte royale s'ouvre, et Phèdre apparait, au milieu de ses femmes, sur le fond de la scène»[276]. Fedra riappare dunque, questa volta davanti allo stupefatto sposo, nella stessa posizione e nell'identica condizione in cui ci era stata presentata nell'esordio nel secondo atto e, come allora, anche stavolta la regina ha qualcosa da rivelare: non più la verità della sua pericolosa passione, ma l'ancor più nefasta menzogna della violenza di Ippolito.

La richiesta di Teseo di spalancare le porte del palazzo si dispone a questo punto su un piano di continuità sia con l'apertura delle porte che aveva avuto luogo all'inizio del II atto sia con l'azione, compiuta invece al termine dello stesso atto, di riportare Fedra all'interno della reggia. Come quel gesto doveva servire a nascondere, dietro le porte della città corrotta, i delitti della regina, così ora l'apertura delle porte del palazzo reale non può che preludere al disvelamento finale della colpa della sposa, alla sua obbligata confessione, dapprima della

[275]v. 863. Cfr. Viansino 1993, p. 614: «Teseo ordina che si aprano le porte; e la piattaforma girevole ancora una volta (cfr. v. 384) porta in scena Fedra» Diversamente da altri studiosi (cfr. nota seguente),Viansino non fa cenno alla reale apertura di una porta ma propende piuttosto per un meccanismo di scena che riporti Fedra sul palco. Si veda anche Coffey-Mayer 1990, p. 165. A proposito di questo verso De Meo 1990, p. 223 sostiene che «i dati realistici della scenografia sarebbero tra le prove della destinazione del dramma alla effettiva rappresentazione».

[276]Grimal 1965, p. 127. Lo studioso aggiunge, a proposito di questa porta: «Thésée peut pénétrer dans le palais, mais il a droit comme roi, à la "porte royale", celle qui s'ouvre au centre de la *frons scenae*...». Riguardo all'effettiva esistenza di questa porta Boyle 1987, p. 189 cita due testimoni latini: Vitr. 5.6.8, Svet. *Aug*. 31.5 facendo riferimento a «the *regia* or *porte royale*, the large double door in the centre of the Roman stage-building».

menzogna della *nefas* di Ippolito e infine della terribile verità del suo tremendo delitto.

Il male nascosto dietro le porte del palazzo contaminerà tutto e tutti, portando rovina e distruzione non solo nell'universo di Fedra ma anche nei regni incontaminati del giovane cacciatore confermando e persino aggravando ciò che con vigore il giovane aveva sostenuto nel corso del dibattito con la nutrice: gli oscuri recessi del palazzo servono a nascondere i misfatti dei disonesti.

Nei versi conclusivi del dramma, Teseo fornirà un'altra importante indicazione scenica quando, rivolto ai suoi servi, esclamerà:

patefacite acerba caede funestam domum[277]

("spalancate il palazzo funestato dall'atroce lutto!")

Utilizzando un'espressione del tutto simile a quella di cui si era servito nel principio del III atto, l'eroe manifesta ora un intento alquanto simile ma, in certa maniera, esteso e più ampio rispetto a quello osservato in precedenza: mentre in quell'occasione la porte dovevano essere aperte per svelare al solo re il male che turbava la sua casa, ora questo male, che ha distrutto dalla fondamenta la sua stirpe, deve essere rivelato a tutti, perché l'intera Attica pianga la sorte della casa di Teseo. Quelle porte che al principio del dramma si erano spalancate per mostrarci il *malum* della regina, vengono nuovamente aperte al momento dell'epilogo per rendere chiari a tutti gli effetti devastanti che la colpevole passione di Fedra ha provocato sulla sua casa. Ancora una volta Seneca non manca di lasciarci intendere – racchiuso fra i suoi versi, nell'intricato ramificarsi delle sue antitesi, nei giochi lessicali con cui ciò che è avvenuto si riaggancia a ciò che avverrà – il profondo messaggio filosofico e moralistico sotteso all'intera

[277] v. 1275. De Meo 1990, p. 290 sottolinea la funzione pratica di questo ordine di Teseo ritenendo che l'apertura delle porte si renda necessaria per il trasporto all'interno del palazzo del cadavere di Ippolito.

vicenda drammatica.

1.2. *Silva* e *aula* nella monodia di Ippolito e nel monologo di Fedra

Come si è già avuto modo di mettere in luce nella sezione introduttiva del presente lavoro, la monodia di Ippolito e il monologo di Fedra rappresentano due momenti fondamentali della strutturazione del dramma: due spazi nei quali emergono in maniera evidente gli aspetti antitetici più preziosi per la nostra indagine.

Nel corso della monodia che funge da prologo della *Phaedra*, sia nella sezione relativa alle indicazioni per la caccia che Ippolito rivolge ai compagni, sia nel corso della preghiera a Diana, Ippolito descrive ampiamente il luogo in cui ha scelto di vivere elencando i diversi spazi che lo contraddistinguono e gli esseri viventi che vi abitano. Il ritratto della *silva* propostoci da Ippolito, tuttavia, serve a designare non soltanto uno spazio ma, più ancora, una scelta di vita. La tranquillità della natura, la compagnia di pochi compagni scelti e dei propri cani, la comunione profonda con la divinità sono i caratteri più profondamente connessi al mondo silvestre e, d'altra parte, saranno anche i più importanti aspetti di contrasto sia con l'universo cittadino e domestico nel quale vive Fedra sia con l'immagine stessa che la regina offre di sé nel corso del suo monologo. Ad interessare la nostra analisi, in questa sede è in particolare il fatto che, proprio come sostiene Picone, «la sezione prologica pone dunque l'antitesi tra il giovane devota a Diana e la sua *noverca* – che è strutturalmente sottesa a tutta la *fabula* – in termini di opposizione tra spazi antagonistici, *silvae* vs *aula*, fuori vs dentro, aperto vs chiuso»[278].

Un breve esame di questi due fondamentali passi dell'opera potrà certamente rendere più perspicuo il deciso contrasto volutamente stabilito fra loro.

[278]Cfr. Picone 2004, p. 138.

Per quanto concerne la monodia di Ippolito, come i commentatori non hanno mancato di mettere in evidenza, persiste uno stretto legame fra i due momenti in cui essa viene convenzionalmente suddivisa. Le due sezioni del *canticum* non sono affatto, come potrebbe sembrare ad una prima lettura, completamente indipendenti l'una dall'altra, anzi, secondo l'uso senecano, evidenziano una fitta serie di collegamenti e di intrecci che danno compattezza all'intero prologo e gli garantiscono una unità di fondo, a testimoniare la grande attenzione prestata da Seneca all'elaborazione formale di questi versi[279]. Seneca, inoltre, dà forza e concretezza alla sua descrizione inserendo alcuni spunti, anche semplicemente lessicali, di natura prettamente tecnica e geografica che non mancheranno di riproporsi, spesso con alcune variazioni, talora invece in maniera quasi identica, in diversi momenti dell'opera tragica.

Gran parte degli elementi utilizzati nella prima parte della monodia per raffigurare la scena di caccia cui prenderà parte Ippolito, vengono dunque significativamente riproposti anche nella seconda sezione del prologo, come a voler caratterizzare sin dal principio con chiara evidenza il mondo silvestre del giovane cacciatore attraverso i suoi aspetti più significativi. Nella prima parte del prologo Ippolito dedica i primi trenta versi all'enumerazione dei luoghi in cui i cacciatori devono dirigersi, operando un lungo elenco di note località dell'Attica e accompagnando ciascuna di esse ad un elemento caratteristico del mondo silvestre[280]. I versi 31-43 sono invece incentrati sulle diverse razze di cani da caccia che accompagnano i *venatores* al seguito di Ippolito. Gli ultimi versi della prima parte del prologo contengono infine una descrizione delle armi che essi portano

[279]De Meo 1986, p. 143 parla di «una organica ripresa di temi, quindi, che insieme con i ricercati effetti fonico ritmici evita o, almeno, riduce di molto il rischio della dispersione e della monotonia insito nella serie».

[280]La Zoccali 1997, p. 440 individua un elemento di contrasto tra la concitazione degli ordini, espressi con la serie di imperativi dei primi versi, e «l'evocazione distesa e rasserenante di un mondo arcadico che il poeta sa cogliere con spunti di colore e immagini delicate dal sapore virgiliano».

con sé e dell'utilizzo che devono farne. Questi stessi tre temi, sapientemente variati ma sempre ben riconoscibili, sono riproposti nella preghiera a Diana. Lo spazio maggiore è dedicato all'elencazione delle località su cui la dea esercita la sua sovranità, abilmente intrecciate con una lista di bestie feroci che sottostanno al suo dominio (vv. 54-72). Gli ultimi dieci versi del prologo riprendono poi brevemente, in ordine invertito, i restanti due temi della prima parte. Nei vv. 74-77 Ippolito fa infatti riferimento, in maniera molto fugace, alle reti e ai lacci che avvincono le fiere catturate dal *cultor gratus* a Diana e nei versi 77-80 fa rapidamente cenno ai cani che fiutano il sangue delle *praedae*.

Questo incastro di puntuali riprese e abili variazioni fa acquistare grande continuità alla monodia e offre numerosi importanti agganci con il resto della tragedia.

Un altro aspetto di significativa continuità fra le due sezioni del prologo è quello relativo alla semantica della *silva*. Il mondo silvestre del giovane eroe viene infatti connotato attraverso il larghissimo utilizzo di una terminologia specifica atta a farne emergere i caratteri distintivi. Sovente, nel corso del dramma, questa stessa terminologia verrà inserita in contesti narrativi molto differenti e riutilizzata con scopi del tutto opposti a quelli del prologo.

Il termine *silva* compare ben quattro volte nella monodia, a partire dal verso 1, in cui Ippolito invita i compagni a cingere le *umbrosae silvae* a caccia di bestie feroci. Al v. 28 il giovane parla poi di *gloria silvae* in relazione alla buona riuscita della battuta di caccia. Le ultime due occorrenze del termine, secondo una schema perfettamente simmetrico, compaiono nella seconda parte della monodia. Al. v. 67 Ippolito fa cenno alla *dives silva* degli Arabi e in chiusura del *canticum*, al v. 82 – con una affermazione che risulta estremamente significativa e importante sia per la descrizione della personalità del giovane, sia per il riutilizzo che ne verrà fatto e da Fedra e dallo stesso Ippolito nel corso del dramma – il giovane afferma:

vocor in silvas[281]

("mi chiamano i boschi!")

Seneca dunque, con una sorta di costruzione circolare, apre e chiude il prologo con questo riferimento fondamentale alle *silvae* che sono il simbolo più evidente e, vedremo, più ricorrente, del mondo di Ippolito, quel mondo in cui il giovane cacciatore desidera trascorrere i suoi giorni, in chiaro contrasto con il mondo del palazzo in cui si deciderà il suo destino.

Occorre dire che, in perfetta continuità con il gioco di rispondenze attivo tra le due sezioni del prologo, l'idea del richiamo esercitato dal mondo selvaggio era già stata presentata nella prima parte del prologo, quando Ippolito aveva affermato:

si quem tangit
gloria silvae, vocat hunc Phyle[282]

("se tieni
alla gloria della caccia, File ti chiama:")

È come se Ippolito, nella prima parte della monodia avesse presentato una situazione generica, sostenendo che per ottenere la gloria silvestre bisogna rispondere all'invito – un vero e proprio richiamo della foresta – che da quel mondo proviene ed addentrarsi così in esso. Al termine del *canticum*, quindi, egli ci rende partecipi della sua scelta di vita, della sua decisa risposta a quel richiamo.

Seneca inoltre affronta, soprattutto nella prima parte del prologo, l'intero campo semantico relativo alla selva, dove trovano posto termini quali: *montis* (v. 2),

[281]Giomini 1955, p. 43 afferma, a proposito di questa espressione: «riproduce alla perfezione lo stato d'animo di Ippolito; un estatico rapimento lo tiene, una forza sovrumana lo chiama nella selva».

[282]v. 27 s.

vallibus (v.6), *amnes* (vv. 6 e 16), *colles* (v. 7), *nemus* (v. 9), *prata* (v. 10), *agros* (v.15), *saltus* (v. 18), *rupem* (v. 23) e ancora, con un abile gioco di *variatio* rispetto alla prima parte della monodia *arvis* (v. 66) e *campis* (v. 71), e la ripetizione, a breve distanza di *saltus* (vv. 70 e 74).

La *silva* di Ippolito, sulla base della descrizione approntata dal giovane in questi primi versi, emerge tuttavia come un luogo non necessariamente piacevole né, per così dire, idillico: la neve, il vento freddo, i fiumi turbinosi, sono tutti parte integrante dell'universo del cacciatore che tuttavia non solo è disposto ad affrontarli, ma è persino felice di sottoporsi alle fatiche dell'esistenza nei boschi. Soltanto qui infatti possono trovare compiuta realizzazione gli ideali di vita del giovane, dedito solo alla caccia e interessato alla compagnia di pochi fidati *comites* e di un'unica figura femminile: la dea Diana. Sin da questo momento vengono accennati, prima ancora che Ippolito esprima esplicitamente le sue concezioni di vita nel corso del II atto, alcuni degli elementi che più chiaramente oppongono la vita nelle selve a quella corrotta del palazzo e della città: Ippolito infatti, prima in una parte monologica, poi nel corso del dialogo con la nutrice, rifiuterà con vigore di avvicinarsi all'universo chiuso e segreto dell'*aula* con i suoi inganni e le sue bugie, di mischiarsi al volgo infido e incosciente, di ricercare la compagnia femminile rivendicando al contrario la perfezione dell'esistenza fra i boschi, all'aria aperta, lontano dalle insidie del mondo cittadino. Il *canticum* diviene così una sorta di raffigurazione concreta della scelta di vita e degli ideali esistenziali di Ippolito cui il giovane si rifarà anche nel prosieguo del dramma.

Alla monodia di Ippolito si oppone e fa da perfetto *pendant* il monologo di Fedra nel quale risiedono due fondamentali aspetti di contrasto con quanto era emerso sinora. La regina infatti, in primo luogo, facendo riferimento al rifiuto delle attività che maggiormente si confanno al suo rango e al suo ruolo, ci fornisce alcuni importanti dettagli sulla vita a palazzo e, soprattutto, si colloca all'interno di questo specifico spazio tragico, pur tuttavia sottolineando con insistenza il

bisogno, di cui a questo punto del dramma non sa o non vuole dare spiegazione, di prenderne le distanze.

Se il primo aspetto di opposizione consiste nello stabilire una prima linea antitetica fra i due spazi centrali del dramma, un secondo aspetto oppositivo si trova – come osserveremo fra breve – nella diversa concezione delle selve delineata dai due personaggi.

A partire dal v. 103, Fedra afferma di non desiderare più (vv. 105 *non libet*) di svolgere alcune delle azioni che più si confanno al suo *status* come quella di tessere le tela o di recare doni votivi ai templi: le sue braccia dovranno essere utilizzate solamente per lanciare giavellotti e la sua corsa sarà diretta non più ai templi ma alle *silvae*, a caccia di *ferae*. La tranquilla esistenza domestica di Fedra, fatta di tele da tessere e lana da filare, viene ora completamente sconvolta da un sentimento oscuro e dirompente, che rende vane e inutili le attività che sino ad allora avevano riempito la sua esistenza [283]. Un ulteriore motivo di contrasto fra i due stili di vita dei protagonisti traspare anche per ciò che concerne il culto degli dei. Mentre Ippolito dedica un lungo inno alla sua divinità protettrice, certo che Diana gli sarà vicina nella sua attività di cacciatore, l'esistenza di Fedra è ormai talmente sconvolta che ella non osa neppure avvicinarsi ai templi degli dei per le consuete offerte votive o per pregare la dea Atena, rigettando così un altro aspetto caratteristico della vita di una donna a palazzo.

Più ancora che il contrasto fra *aula* e *silva*, come si accennato, ad interessare la

[283]Si veda a tal proposito la sapiente analisi testuale di De Meo 1990, p. 98. Lo studioso mette in relazione, giustamente, questo passo con Verg. *aen* IV, 86 ss.: «il disinteresse per le attività consuete tradisce il nuovo impegno della mente e del cuore. Non diversamente la Didone virgiliana, ormai dimentica dei compiti di regina: *non coeptae adsurgunt turres* ecc. Ma l'eco virgiliana ci sembra si colga ancor più distintamente nell'andamento periodico dei versi successivi, marcati dal *non* ripetuto, come in Virgilio (*non coeptae...*, *non arma* …), ma con maggiore studio della simmetria: dopo il v. 105, gli altri 6 procedono a coppie, e alle premesse negative segue, in corrispondenza del semplice *pendent* virgiliano (anch'esso in asindeto avversativo), la ripresa di *libet* mediante *iuvat* con *variatio* sinonimica. Sul rilievo di questo motivo nella poesia erotica antica si veda anche Grimal 1965, p. 45. Sul tema cfr. anche Widal 1854, p. 83.

nostra indagine è la funzione, totalmente antitetica rispetto a quella rilevata da Ippolito, che assume la *silva* per Fedra. Allontanandoci dal monologo per addentrarci nel dialogo fra la regina e la balia, troviamo infatti alcuni versi assolutamente significativi per il nostro tema:

> *hunc in nivosi collis haerentem iugis*
> *et aspera agili saxa calcantem pede*
> *sequi per alta nemora per montes placet*[284]
>
> ("seguirlo sulle vette nevose,
> sulle aspre rocce, dovunque è l'orma del suo agile piede,
> per il folto dei boschi, per i monti, questa è la mia decisione".)

L'immagine del mondo silvestre proposta dalla regina è costruita recuperando innumerevoli elementi della monodia, come a voler sottolineare, in certa maniera, attraverso l'utilizzo di un lessico affine a quello del giovane, la vicinanza tra il mondo che ella agogna e quello che il figliastro già abita. Al v. 233 Fedra fa riferimento ai colli innevati così come Ippolito ai vv. 7-8 della monodia aveva parlato di *colles canos nive*. Anche il motivo del giogo del v. 233 era già stato utilizzato da Ippolito in entrambe le sezioni della sua monodia, al v. 2 (*summaque montis iuga Cecropii*) e al v. 69. L'impiego del lessico della *silva*, infine, riscontrabile nell'intera monodia di Ippolito, viene riproposto con alcune variazioni anche nelle parole di Fedra, che elenca in pochi versi termini quali *colles, iuga, saxa, nemora, montes,* termini che già Ippolito aveva utilizzati per descrivere ora i luoghi di caccia, ora invece le località sottoposte al dominio di Diana.

Con questa dichiarazione Fedra rende ancor più chiara la ragione della sua attrazione per il mondo silvestre e inoltre, elemento ancor più interessante ai fini della nostra analisi, fa emergere come la *silva* per i due protagonisti abbia un significato decisamente differente, persino antitetico. Ippolito infatti vede in essa in primo luogo la fuga dalla civiltà e della sue contaminazioni. Per il giovane la

[284] vv. 233-35.

silva rappresenta un luogo di castità e di purezza (seppure si sia già notato che la misoginia di Ippolito non assume in Seneca il carattere rituale che aveva in Euripide). È qui che egli può dedicarsi alle sue attività predilette in compagnia degli amici, senza l'odiosa presenza delle donne e, soprattutto, della matrigna.
Ben diversa è invece l'attrazione per le *silvae* che si impadronisce di Fedra. Essa è infatti tutt'altro che casta e ben lontana dagli ideali di purezza del figliastro, giacché dalla comunione con il mondo naturale vorrebbe ottenere l'unione amorosa con Ippolito. I suoi fini dunque sono ben diversi, come di tutt'altro genere è il fascino che la natura riveste ai suoi occhi. La fuga dal palazzo, quindi, non rappresenta una fuga dall'impurità e dalla corruzione ma proprio l'anelare a questi aspetti.
Il confronto con la monodia di Ippolito evidenzia così con chiarezza che quello dell'attrazione per le *silvae*, che può sembrare un aspetto di vicinanza tra i due protagonisti del dramma, diviene invece uno degli elementi che più marcatamente segna la distanza fra loro, giacché i boschi per Fedra e per Ippolito rappresentano la realizzazione di due desideri e di due ideali di vita completamente opposti: la *castitas* e la purezza per l'uno, il *furor* della passione per l'altra.

1.3. Il discorso di Ippolito nel II atto: *aula* e *silva* a confronto

Nonostante i passi analizzati sinora abbiano già fatto emergere alcuni significativi elementi di contrasto tra *aula* e *silva,* c'è un altro momento in cui i due elementi del nostro contrasto vengono posti a confronto in maniera diretta, dopo la loro significativa presentazione nella monodia e nel monologo. Questo raffronto diretto avviene nel corso del II atto per bocca di Ippolito che, a questo punto della vicenda, uscendo dai suoi regni selvatici e chiedendo informazioni alla *nutrix* riguardo alla situazione della sua casa, si è pericolosamente avvicinato al mondo di Fedra, ancora ignaro del fatto che tale avvicinamento, tale sciagurato

ingresso nell'universo della matrigna, gli si rivelerà fatale. Nel corso del dialogo con la *nutrix* che precede il fondamentale momento della confessione amorosa di Fedra, di fronte ai rimproveri della balia – che critica severamente le scelte di vita del giovane nella speranza di renderlo più aperto alle profferte amorose della matrigna – Ippolito cerca di motivare le ragioni del suo odio per la città e, conseguentemente, del suo desiderio di una vita solitaria fra i boschi. In tal modo egli esplicita finalmente uno degli aspetti di conflitto più significativi all'interno del dramma, quello tra *aula* e *silva*, o, meglio ancora, tra universo cittadino e mondo naturale[285], affermando che la vera libertà, per lui, non sta nel cedere ai piaceri di una esistenza fiacca e sprofondata nella *voluptas* ma consiste proprio nel rifuggire quel tipo di vita e nello scegliere coscientemente il mondo silvestre come unico luogo dove sia possibile vivere in maniera realmente libera e pura. Per questa ragione agli afferma che non c'è vita più libera e lontana dai vizi di quella

quae relictis moenibus silvas amat [286]

("che abbandona le mura e ama le selve")

Con queste semplici parole Ippolito istituisce chiaramente il confronto fra questi due spazi e invita ad abbandonare il mondo corrotto del *regnum* e a scegliere le selve vedendo in questa scelta di vita l'unica realmente possibile per lui oltre che, come avremo modo di mettere in evidenza in seguito, la più naturale.

A seguito di questa significativa dichiarazione, Ippolito entra nel vivo della sua

[285]Cfr. A tal proposito Coffey-Mayer 1990: «his speech too is a declamation and on a common theme, the superiority of country to town... This theme is called a *locus philosophumenus*, i.e., one likely to be handled by popular philosophers in their sermons (S. 's phoilosophical instructor, Papirius Fabianus, began life as a declaimer and a fragment of one of his speeches on this very theme is preserved by the elder Seneca at Contr. 2.1.11-13). The elements of Hippolytus speech are not only commonplaces, treated elsewhere by S. (e.g. Thy. 446-70, Epist. 90 passi, N.Q. 1. 17. 5-10), but they are also drawn in large measure from Virgil and Ovid». Cfr. anche Bellandi 2007, p. 54.

[286]v. 485.

riflessione costruendo una argomentazione antitetica che mette in contrapposizione i *vitia* e le colpe in cui incorrono coloro che abitano la città con la felicità e la serenità in cui trascorrono i loro giorni coloro che optano per la vita semplice del mondo campestre (vv. 486 ss.). Come ci spiega chiaramente De Meo: «la successione anaforica negativa marca enfaticamente il lungo elenco delle passioni e dei timori che affliggono chi non sa conservarsi puro fra i monti. In antitesi a partire dal v. 501, l'altrettanto lunga serie di vantaggi di cui gode chi sa rendersi libero da speranze e timori (*spei metusque liber*, 492)»[287].
Al v. 487 il cacciatore mette in scena il soggetto di tutte le riflessioni che seguiranno:

qui se dicavit montium insontem iugis
("chi ha mantenuto la sua purezza fra i monti".)

Ippolito fa riferimento qui al suo ideale di vita, quello cioè di chi abbandona ogni cosa per consacrarsi alle selve e inizia immediatamente a descrivere gli innumerevoli *vitia* cui il volgo è soggetto e che invece non interessano chi sceglie una vita lontano dalla città:

non illum avarae mentis inflammat furor
...
non aura populi et vulgus infidum bonis,
non pestilens invidia, non fragilis favor[288]

("non arde di folle cupidigia
…
non smania per una popolarità infida ai buoni,
non è avvelenato dalla gelosia né illuso dal fragile favore dei potenti")

[287]Cfr. De Meo 1990, p. 164. Mi sembra significativo notare il chiaro riferimento sallustiano di questa espressione usata nel *Bellum Catilinae* (4, 2) in merito all' «abito di imparzialità dello storico di fronte al suo oggetto» (Petrone 1984, p. 77).
[288]vv. 486-489.

Questi versi sono nuovamente pronunciati in risposta alle parole della nutrice: ella infatti, nella sua arringa, aveva più volte invitato il padrone a frequentare giovani della sua età e ad instaurare un rapporto di vicinanza con gli altri *cives*. Puntuale però ecco arrivare la replica del giovane: il popolo e ancor più il volgo sono infidi e per nulla degni di fiducia. Egli sembra giustificare in tal maniera una certa qual vocazione se non per la solitudine, quantomeno per la compagnia di pochi fidati *comites* scelti sulla base di una comunanza di interessi e di scelte di vita.

In questi versi è presente un solo verbo: *inflammat*. Tale scelta non è senza dubbio casuale. Ippolito infatti si serve qui per la prima volta di una semantica che sino ad ora era stata riscontrata solo all'interno dei discorsi delle donne, soprattutto della *nutrix*, o del Coro, quella del fuoco. Il fatto che gli uomini siano infiammati dai propri *vitia* è un grave indizio, agli occhi di Ippolito, della degenerazione che sta colpendo la città. Tale verbo connota infatti evidentemente la perdita del controllo di sé da parte di chi è pervaso da tali stati d'animo. Certamente è impossibile non leggere un collegamento con la descrizione da poco conclusasi del *furor* amoroso di Fedra (vv. 360-386) che viene caratterizzato proprio tramite il frequente utilizzo di questa terminologia. La presenza del termine *furor* – seppure accompagnato in questo caso dalla specificazione *avarae mentis* e quindi con riferimento alla *cupiditas* di cui sono vittima i *cives* – richiama alla medesima semantica. Ippolito rifiuta che un animo possa lasciarsi *inflammare* dal *furor* giungendo a perdere la propria lucidità. Anche per questa ragione egli sarà incapace non solo di prendere in considerazione ma neppure di concepire i sentimenti che hanno investito la sua matrigna. Oltre al *furor avarae mentis* sono altri due i *vitia* che infiammano l'animo degli abitanti del *regnum* ed entrambi vengono connotati con aggettivi dalla valenza assolutamente negativa: si parla infatti di *invidia pestilens* e e di *favor fragilis*. Ippolito descrive dunque degli uomini dappoco, guidati da pulsioni effimere, intenti ad accumulare denaro e a

ricercare il favore dei potenti[289].

In linea con quanto affermato sinora, nei versi contigui a quelli testé citati, egli parla del regno, della città e dei suoi abitanti – sempre tramite l'elenco anaforico negativo di cui si è detto – nei seguenti termini:

> *non ille regno servit aut regno imminens*
> *vanos honores sequitur aut fluxas opes,*
> *spei metusque liber, haud illum niger*
> *edaxque livor dente degeneri petit;*
> *nec scelera populos inter atque urbes sata*
> *novit*[290]
>
> ("non è lui a far la corte ai re o a inseguire,
> aspirando al regno, onori vani o un potere caduco,
> ma è libero da speranza e timore, non sente
> il livido morso di una bassa invidia,
> né conosce i delitti che germinano tra le folle di città")

I *cives*, agli occhi di Ippolito, inseguono obiettivi e hanno desideri non solo smodati ma soprattutto vani. In linea con il *favor fragilis* di cui si è detto poc'anzi, Ippolito parla ora di *vani honores* e *fluxae opes* utilizzando due aggettivi appartenenti alla medesima sfera semantica e tesi a mostrare l'instabilità di tali aspirazioni nonché la loro infondatezza.

Nei versi conclusivi di questa serie egli fa riferimento addirittura a degli *scelera*, dei delitti che nascono, germinano proprio dal popolo e dalla città, delitti che chi ha scelto una vita differente non può conoscere giacché, come il giovane afferma chiaramente ai versi 502-03:

> *callidas tantum feris*
> *struxisse fraudes novit.*

[289]Sulla scorta del Traina, De Meo 1990, p. 164 legge nell'espressione *favor fragilis* un riferimento non al favore popolare, cui ci si è già riferiti con l'accenno all'*aura populi* del v. 488, ma a quello dei potenti.

[290]vv. 490-95.

("Sa tendere astute trappole solo alle fiere".)

Le uniche trappole, gli unici inganni che conosce – si noti la ripresa antitetica del *novit* già utilizzato al v. 495 – colui che vive nelle selve sono quelle tese agli animali.

A questo quadro cupo e pessimistico corrisponde e si oppone il paesaggio bucolico della *silva* e dei suoi abitanti dei vv. 405-417. Occorre notare in primo luogo la vasta presenza in questi versi del lessico silvestre che già Ippolito aveva fatto suo nella monodia e che era stato riproposto, con qualche variazione, nel primo canto del Coro. Ancora una volta si parla delle rive del fiume (l'Alfeo al v. 505, un non specificato *amnis vagus* al v. 510), di *loca densa nemoris alti* (v. 506), di un *purum vadum* (v. 507), di *fons largus, citae undae* e un *fugiens rivus* (vv. 512-514) mostrando in questo caso un'attenzione particolare per l'elemento acquatico, senza trascurare però la sfera del cielo, visto che in questo universo idealizzato gli *aves* cinguettano sugli alberi dolcemente mossi dal vento.

Ippolito instaura, sempre nell'ambito di questo discorso, uno spazio di confronto e di opposizione fra spazio aperto e spazio chiuso opponendo l'aria libera dagli inganni e dalle menzogne che si respira nelle *silvae* a quella carica di falsità e sotterfugi che soffoca il palazzo:

non in recessu furta et obscuro improbus
quaerit cubili seque multiplici timens
domo recondit: aethera ac lucem petit
et teste caelo vivit[291].

("non cerca piaceri furtivi nell'ombra segreta
del letto, né cela la sua paura in un labirinto
di stanze: vuole l'aria e la luce
e la sua vita ha testimonio il cielo".)

La vita di chi abita nel palazzo viene connotata attraverso una semantica

[291] vv. 522-525.

connessa all'oscurità, all'idea di chiusura, di segretezza e all'inganno: si parla di un *recessus obscurus*, di *furta*, di *recondere*: un'esistenza, dunque, quella tratteggiata con poche pennellate da Ippolito, votata alla colpa e al colpevole segreto. Il giudizio che il nostro protagonista esprime è tutt'altro che velato: chi ha scelto questo modo di vivere viene infatti definito, senza mezzi termini, *improbus* in netta antitesi con l'*innocuus* con il quale, a pochi versi distanza, aveva caratterizzato colui che si dedica ai boschi e alla vita all'aria aperta (*sed rure vacuo potitur et aperto aethere/ innocuus errat*, vv. 501-502). All'oscurità in cui vengono nascosti gli *scelera* a palazzo si oppone l'aria aperta ricercata e desiderata dal cacciatore che trascorre un'esistenza pura, alla luce del sole, assumendo il cielo come testimone delle sue azioni. Dunque il contrasto spaziale preso in considerazione da Ippolito si estende, come sovente era già accaduto in questo passo, ad una opposizione di carattere etico fra colpa e innocenza.

Ippolito, con la sua scelta di vita nelle *silvae*, si erge quindi ad esempio di virtù per il suo stile di vita puro e non contaminato dalle colpe del regno. Senza che ciò venga in questa sede espresso esplicitamente, Fedra rappresenta invece esattamente l'altra faccia della medaglia poiché trascorre un'esistenza colpevole nascosta nell'oscurità del palazzo.

Come ci suggerisce Picone, dunque «agli spazi aperti di Ippolito … si oppone immediatamente lo spazio chiuso di Fedra, collocata all'interno della sua dimora regale: al fuori di Ippolito corrisponde specularmente il dentro di Fedra»[292].

Ippolito aveva fatto riferimento al lessico della *silva* all'interno della monodia per rappresentare il proprio mondo, il mondo della caccia, quello degli uomini, quello di Diana, senza stabilire tuttavia un preciso confronto con il *regnum*: tale confronto antitetico veniva però instaurato dal dramma stesso, sia pure in maniera implicita, con l'inserimento, immediatamente di seguito, del monologo

[292]Cfr. Picone 2004, p. 138.

di Fedra. In questo passo invece la selva con la sua pace, con lo scorrere dei suoi ruscelli, con il cinguettio degli uccelli si oppone apertamente al mondo oppresso dal vizio della città. È come se Ippolito tramite queste descrizioni assolutamente antitetiche ci mostrasse il mondo visto con i suoi occhi per rendere se possibile ancor più evidente come la sua scelta di vita sia sostanzialmente una scelta obbligata e una necessità, di cui viene sottolineata la bontà e la rettitudine in risposta alle critiche della nutrice.

Il contrasto fra questi due spazi antitetici viene messo in evidenza lungo tutto il discorso di Ippolito anche attraverso i frequenti riferimenti al tema della paura. Il giovane principe istituisce infatti una chiara opposizione fra la situazione di continua preoccupazione in cui è costretto a vivere il potente a l'esistenza ancora una volta libera anche da questo tipo di stato d'animo di chi si dedica alle *silvae*.
Ippolito tocca questo argomento svariate volte nei versi trattati. L'ultima occorrenza è quella del v. 523, ove si era affermato che chi abita nel palazzo è costretto a vivere temendo (*timens*) persino le stanze della propria casa.
Già in precedenza però, al v. 495, si era detto che chi vive in città *conscius strepitus pavet:* sussulta ad ogni minimo rumore, mentre a poca distanza, al v. 492, si era definito colui che sceglie la vita silvestre *spei metusque liber*, facendo nuovamente riferimento alla condizione di estrema libertà in cui viene a trovarsi colui sceglie la vita silvestre.
Ippolito ai vv. 517-21 instaura un confronto diretto tra chi, seppur ricco, è costretto a vivere nella paura e chi, godendo di una vita semplice e priva di lussi, non si trova a dover fare i conti con questo stato d'animo:

regios luxus procul
est impetus fugisse: sollicito bibunt
auro superbi ;quam iuvat nuda manu
captasse fontem! Certior somnus premit
secura duro membra versantem toro.

("È impaziente di fuggire
lontano dal lusso dei re: c'è l'ansia
in fondo alle coppe d'oro che bevono
i grandi; è più dolce l'acqua di fonte
nel cavo della mano; è più facile il sonno
di un corpo senza pensieri, steso su un duro giaciglio")

Il primo confronto è espresso in maniera ben diretta dal giovane: egli istituisce infatti un contrasto netto fra chi, pur bevendo da coppe d'oro, non è esente dal timore per ciò che queste potrebbero contenere[293] e chi invece, bevendo ad una fonte, a mani nude, non ha nulla da temere. Il secondo confronto, quello che ha come primo termine il *somnus certior* di chi riposa su un duro giaciglio ha implicito il secondo termine di contrasto nei morbidi, ma pericolosi, letti dei ricchi.

Il riferimento al sonno tranquillo dei semplici era già presente ai vv. 511 s. quando Ippolito aveva parlato di

caespite aut nudo leves
duxisse somnos

("gustare sonni leggeri
sulla nuda erba")

accompagnato, tra l'altro, dal *dulcis sonus* di un ruscello (v. 514) in opposizione con il *conscius strepitus* del v. 495 che invece guasta il sonno dei potenti.

Anche nel corso del primo atto il tema del timore aveva ricevuto una discreta attenzione soprattutto in connessione con l'antitesi relativa al mascheramento o allo svelamento del proprio delitto. La nutrice aveva infatti sostenuto l'impossibilità per Fedra di sfuggire al timore che sempre accompagna chi si è macchiato di una grave colpa. Lo stesso colpevole timore viene ora immaginato da Ippolito mentre serpeggia per le stanze delle case dei ricchi che, nella loro

[293] Cfr. De Meo 1990, p. 169 a proposito dell'espressione *sollicito auro*: «parole semanticamente antagoniste ... il cui rilievo è accentuato dalla metonimia, che rende immediata la percezione della materia preziosa, l'oro delle coppe piene di affanni dei potenti».

spasmodica ricerca del potere, hanno certamente delitti da nascondere e castighi da temere. La nutrice, che aveva così disperatamente tentato di allontanare la padrona da questo genere di vita e dalle colpe che, inevitabilmente, esso porta con sé, sembra, in questo passo, cercare di spingere Ippolito proprio verso quel baratro. Il giovane principe però risponde alla balia con le stesse parole che ella aveva in precedenza riservato alla padrona, rifiutando categoricamente quegli atteggiamenti che ella stessa aveva individuato come un male assoluto.

La rappresentazione della corruzione e dei *vitia* del palazzo offertaci da Ippolito in questi versi si concretizzerà puntualmente nei terribili eventi da cui il giovane verrà investito poco dopo: Fedra, con la sua incredibile dichiarazione d'amore, verrà ad incarnare tutto il male, tutta la sconcezza, il *furor* e i delitti che l'eroe imputava all'esistenza cittadina confermando appieno le critiche da lui rivolte al palazzo e ai segreti misfatti che vi si celano. «Anche nel caso della regina, lo spazio non è realtà fisica ma esistenziale: ella è, al di là della sua stessa volontà, del tutto intrinseca al *regnum* e alla sua logica perversa, vittima perciò di un *furor* tormentoso che la porterà a trasformarsi in involontaria carnefice»[294]. Lo stratagemma escogitato dalla nutrice per proteggere la padrona – che comporta l'occultamento del suo delitto fra le mura della reggia – non fa altro che rafforzare l'idea che questo rappresenti un luogo carico di negatività e pieno di colpe orribili e segrete.

Di fronte all'orrore generato dalla passione incestuosa di Fedra, nata, agli occhi di Ippolito, dentro le mura corrotte del *regnum*, egli, disarmato e ignaro della potenza di questo sentimento, non trova altra via se non la fuga da quell'universo malato in direzione della amate selve, evocate con disperazione nel celebre *o silvae, o ferae!* del v. 719.

[294]Cfr. Picone 2004, p. 138.

1.4. Da *locus amoenus* a *locus horridus*[295]: l'evoluzione della *silva* di Ippolito: luogo di caccia, di amore, di vendetta.

Allo spazio della *silva*, forse ancor più che a quello del palazzo e della città – del quale si è già detto quasi tutto nelle pagine precedenti – è riservata un'attenzione massiccia nel corso del dramma. Questo luogo è infatti costantemente presente nelle parole dei protagonisti a partire dal *canticum* di Ippolito e sino alla conclusione del dramma. Ciò che però interessa in special modo la nostra ricerca è l'evoluzione, o meglio la profonda trasformazione, che esso subirà nel corso della vicenda giacché questa trasformazione è oltremodo sintomatica della maniera di procedere di Seneca, della circolarità del percorso antitetico costruito dal nostro autore e dell'incessante fiorire di opposizioni all'interno di altre opposizioni, in un continuo avvicendarsi e rincorrersi che ci fa smarrire il punto di partenza, rendendo assai difficoltoso trovare il bandolo di questa intricata matassa, districarsi nel fitto labirinto di richiami contrastivi.

1.4.1. La silva come spazio della caccia nella monodia

Ippolito nella monodia ci fornisce una precisa immagine della *silva:* non si tratta di una natura necessariamente benigna o semplice da affrontare. Nella *silva* vi sono cupe foreste (v. 1), monti difficili da scalare (vv. 2-5), fiumi turbinosi (vv. 5-7 e 16), colli costantemente coperti di neve (7-8), campi sterili (v. 15). Nonostante queste asperità è qui che Ippolito ha scelto di vivere, è questo l'universo nel quale si sente chiamato a stare, è solo qui che egli può conseguire il genere di gloria (v. 28) a cui aspira: quella derivata da una proficua battuta di caccia, dalla sicura guida dei compagni e delle mute di cani che fedelmente li accompagnano. La durezza della natura attica rappresenta dunque per Ippolito una continua sfida e,

[295]Di questi due *loci* si è occupata in un interessante articolo Mugellesi 1973, pp. 29-66, individuando, fra l'altro, i più importanti modelli greci e latini di *locus amoenus* e di *locus horridus.*

anche sotto questo profilo, essa si oppone in qualche maniera al palazzo con il suo lusso, l'ozio e le deviazioni morali di chi vi abita. Forse il senso più profondo della scelta esistenziale di Ippolito è da individuare proprio nell'asprezza che connota il suo mondo, nella sua durezza, implicitamente opposta alle mollezze della città. Ippolito sceglie volontariamente un'esistenza aspra e difficile rifiutando con tenacia la possibilità, offertagli dal suo *status*, di trascorrere una vita facile e piena di privilegi ma, a suo dire, priva di veri valori e di moralità.
Questo ideale di vita nei boschi, proclamato a gran voce – come già abbiamo avuto modo di evidenziare – anche nel II atto, finirà però per rivelarsi fallace e assai lontano dalla realtà e il mondo fantastico della selva si caricherà di nuovi e oscuri connotati che lo allontaneranno sempre più dal modello rappresentato in modo implicito nella monodia e, in maniera più esplicita, nel II atto.

1.4.2. Il primo stravolgimento ad opera dei Cori: la *silva* come regno di Amore e territorio di conquista.

A mettere in evidenza questi elementi di contrasto rispetto all'immagine idilliaca fornitaci da Ippolito, oltre a quanto già si è detto per Fedra nel monologo, sono in particolar modo la nutrice e il coro. Le parole della balia risultano in prima battuta finalizzate a mettere in evidenza il carattere innaturale dell'esistenza di Ippolito e pertanto ci occuperemo di questa questione a tempo debito nella sezione del lavoro dedicata a questo tema.
Occorre invece riflettere su quanto emerge dalle affermazioni del I e del II coro che sembrano in certa maniera finalizzati, tra l'altro, e ad avvalorare e a dare forza a questa nuova rappresentazione della selva.
Il primo Coro, come è noto, rappresenta una sorta di Inno alla potenza di Amore che viene celebrato come divinità superiore ad ogni altra, capace di asservire a sé uomini, divinità e animali e di dominare su ogni regno naturale e dunque, anche sullo spazio selvatico di Ippolito. Molto si è detto in relazione a questo Coro; sarà

sufficiente, in questa fase del lavoro, attuare un rapido richiamo alla sua sezione conclusiva (vv. 339-351). In questi versi si elencano numerosi animali selvatici (tori, tigri, cervi, cinghiali, leoni) costretti a sottostare alla potenza di Amore recuperando buona parte dell'elenco di belve cacciate da Diana stilato da Ippolito nella seconda parte della monodia. Questo recupero è pienamente funzionale all'obiettivo dichiarato del Coro: quello di cantare l'irresistibile potenza di Amore alla quale nessuno può sottrarsi.

Con questo evidente richiamo antitetico alla monodia il Coro contribuisce a creare una nuova visione della *silva*: non più luogo di caccia di Ippolito, dei suoi *comites* e della dea Diana, ma piuttosto territorio propizio per gli strali d'Amore del dio Cupido[296]. Assistiamo così ad una prima contaminazione della terra del giovane principe. Poiché Amore raggiunge ogni luogo, terrestre, marino e celeste, anche la selva – che Ippolito aveva caratterizzato proprio come spazio puro e incontaminato, esente dalle insidie connesse all'universo femminile e dai peccati dell'amore – diviene inevitabilmente parte di questo immenso dominio, perdendo naturalmente buona parte di quelle caratteristiche che l'avevano condotta a divenire il luogo di elezione del giovane.

A ribadire con forza questo concetto sarà il II coro che, prendendo le mosse dal disperato tentativo di fuga del ragazzo negli amati boschi a seguito della dichiarazione di Fedra, ne sottolineerà l'inutilità, offrendo un'immagine seducente di questi luoghi che stride apertamente con l'idea che di essi ci aveva trasmesso il figlio di Teseo.

Il secondo Coro è interamente dedicato al tema della bellezza che viene affrontato sotto diversi profili. In primo luogo, nei versi incipitari e poi in quelli finali,

[296]Cfr. Petrone 1984, p. 67: «a ribadire il meccanismo di contrapposizione tra Ippolito e Fedra può servire l'osservazione che il prologo ha effettivamente un'antitesi ulteriore in un'altra parte lirica che svolge un argomento del tutto opposto che va però inteso in rapporto all'inizio: infatti se il prologo rappresentava la caccia, il primo coro parla dell'amore, aspetto polarmente contrario al primo, attraverso moduli espressivi che dipendono dalla complementarietà con il prologo».

Ippolito viene posto a confronto – un confronto da cui il giovane cacciatore esce sempre vincitore *(tu licet asperos/ pugnacesque deos viribus audeas/ et vasti spatio vincere corporis*, vv. 804-806) – per bellezza e prestanza fisica, con alcune divinità quali Espero/Lucifero (la cui stella non può brillare più della bellezza del giovane, vv. 743-48), Bacco (che Ippolito vince per lo splendore del suo volto e dei suoi capelli, vv. 753-60) e poi, Eracle (v. 807), Marte (v. 808) e Castore (v. 809-10)[297]. A tal proposito possiamo senza dubbio concordare con Petrone quando sostiene che questo «insistere sulle singole parti del fisico di Ippolito è il presupposto drammatico dello scempio e dello smembramento di esso»[298].

Il Coro unisce poi a questo elogio della bellezza di Ippolito alcune considerazioni di stampo prettamente moralistico. Dapprima infatti, ai vv. 761-776 esso riflette, anche attraverso una serie di paragoni connessi al mondo della natura, sulla fragilità e sulla caducità di questo bene, logorato e distrutto dallo scorrere del tempo (*tempus te tacitum subruit, horaque/ semper preterita deterior subit*, vv. 775-76). Verso la fine del canto, inoltre, il coro lamenta la pericolosità insita nella bellezza, sentenziando severamente: *raris forma viris (saecula perspice)/ impunita fuit*.

La sezione del coro che attira maggiormente il nostro interesse è però quella centrale, nella quale, rivolgendosi direttamente ad Ippolito, esso afferma:

> *quid deserta petis? Tutior aviis*
> *non est forma locis: te nemore abdito,*
> *cum Titan medium constituit diem,*
> *cingent turba licens Naides improbae,*
> *formosos solitae claudere fontibus,*
> *et somnis facient insidias tuis*
> *lascivae nemorum deae*
> *Panas quae Dryades montivagos petunt*[299].

[297] Alcune interessanti osservazioni sul primo coro ci vengono da Petrone 1984, p. 104 s.

[298] Cfr. Petrone 1984, p. 104.

[299] vv. 777-784. Cfr. De Meo 1990, p. 210: «l'idealizzazione della campagna, esaltata da Ippolito come luogo di vita serena al riparo da passioni (483 ss.) si rivela nel giudizio del Coro una pura illusione: la sessualità accompagna dovunque e inevitabilmente la sua bellezza».

("Perché cerchi la solitudine?La bellezza
non è più sicura nei luoghi nascosti: nel cuore del bosco,
quando il sole è fermo al vertice del cielo
sarai circondato dalle ninfe delle acque, frotta licenziosa
che ama imprigionare i bei ragazzi i bei ragazzi nelle fonti,
e insidieranno i tuoi sonni
le ninfe degli alberi,
in caccia di fauni vaganti per i monti.")

Confermando nettamente ciò che aveva sostenuto il primo Coro, ossia la presenza di Amore in ogni elemento naturale, il II Coro proclama l'inutilità della fuga di Ippolito nelle selve, giacché quel luogo, che egli considera assolutamente scevro da ogni genere di colpa e di peccato, nasconde invece numerose e temibili insidie. La bellezza non è sicura in alcun luogo, quindi il goffo tentativo di Ippolito di *petere deserta* per sfuggire alle *avances* della matrigna è destinato a fallire miseramente, come d'altra parte apparirà evidente anche ai lettori coll'avanzare della vicenda tragica. Neppure nascosto fra le fronde del bosco – *nemore abdito* – egli avrà scampo dal licenzioso corteggiamento della *Naides improbae*; il giovane inoltre non potrà più sperare nei sonni tranquilli dei semplici cui aveva fatto riferimento nel II atto, giacché *lascivae deae nemorum* saranno pronte a disturbare il suo riposo con le loro insidie. La trasformazione della *silva* intrapresa dal primo Coro, nel quale le stesse bestie feroci in fuga dalle saette di Diana ci apparivano in una nuova veste, sottoposte al giogo di amore e pertanto intente nel corteggiamento o nella lotta per la conquista di amorose prede, prosegue così nel II, in cui essa si popola di esseri fatati, come le Naiadi e le ninfe, il cui unico obiettivo sembra essere quello di godere di amori licenziosi nel cuore dei boschi. Niente di più distante dall'immagine di durezza e selvatichezza, ma anche di arcaica purezza che Ippolito nei suoi due interventi aveva fatto chiaramente emergere.

Questa nuova *silva* non può certamente rispondere ai bisogni del giovane principe, che spaventato e sconcertato dalle proposte della matrigna, cercando

scampo dall'orrore di una simile colpa nella tranquillità del mondo silvestre, ignora il destino di morte che lo attende proprio nel luogo in cui, più che in ogni altro, si credeva al sicuro.

1.4.3. Lo stravolgimento finale: la *silva* come *locus horridus* e scenario della morte di Ippolito.

Sarà il racconto del messo, che occupa quasi interamente il IV atto, a mostrarci quest'ultima, definitiva e letale trasformazione della *silva*.

Nel suo lungo racconto (vv. 1000-1114)[300] il *nuntius* descrive con dovizia di dettagli, come è d'uso nei drammi senecani, la tremenda fine di Ippolito, vittima della rabbiosa vendetta del padre. La narrazione si apre con la potente immagine dell'immane tempesta che sorge dalle placide acque del mare (vv. 1000-1024), per poi concentrarsi sulla descrizione del *monstrum* sorto dal mare in cerca di Ippolito (vv. 1025-1049) e sulla reazione terrorizzata dei contadini e dei pastori alla vista dell'incredibile spettacolo (vv. 1050-1055) alla quale si oppone l'indomito coraggio con cui il giovane si prepara allo scontro fatale. Soltanto a questo punto prende il via la rappresentazione vera e propria della battaglia fra il figlio di Teseo e l'orribile mostro: rappresentazione dalla quale emergeranno innumerevoli elementi utili alla nostra analisi.

In primo luogo ai v. 1057 s. il messaggero individua con chiarezza il luogo nel quale prende il via la lotta:

> *est alta ad Argos collibus ruptis via,*
> *vicina tangens spatia suppositi maris;*
>
> ("c'è una strada, tagliata tra i colli,
> che porta ad Argo,salendo dal mare".)

[300]Cfr. Mugellesi 1973, p. 56 s.

Si tratta della via che *ruptis collibus*, conduce ad Argo. Ci troviamo dunque nuovamente all'interno del medesimo mondo naturale descritto da Ippolito nel *canticum* – anche in quel caso, per esempio, il giovane invitava i *comites* a recarsi sulle sommità dei monti (v. 2) e a perlustrare colli innevati v. 7. Ippolito inoltre, per raggiungere Argo, percorre vie a lui ben note, come quelle verso le quali aveva indirizzato i suoi cacciatori nei versi d'esordio dell'opera.

A differire profondamente rispetto alla monodia non sembra essere per il momento il luogo in cui Ippolito si trova ma la ragione della sua presenza e soprattutto lo stato d'animo del giovane. Non sono più semplicemente l'amore per la caccia e il rifiuto dell'universo cittadino a muovere i passi del principe. Egli è spinto ad addentrarsi in questo mondo, sino ad ora alleato e benevolo, dall'orrore suscitato in lui della confessione della madre e dal profondo desiderio di purificarsi dalla colpa orribile da cui si sente contaminato. Non vi è pertanto più traccia della spensieratezza con cui impartiva ordini ai compagni nella monodia: i sentimenti che dominano in questo momento il cuore del giovane – che, come sappiamo è ben lungi dal lasciarsi vincere dal timore – sono il ribrezzo suscitato dalle odiose parole della matrigna oltre che l'odio, ulteriormente accresciuto dalle stesse, per la città e le sue nefandezze (basti in proposito citare i v. 1004 s.: *tum multa secum effatus et patrium solum/ abominatus saepe genitorem ciet*[301]).

Con questo stato d'animo Ippolito si appresta alla battaglia contro il suo selvaggio nemico, con la sicurezza che, diversamente da quanto è avvenuto nell'incontro con Fedra alle porte del palazzo, la lotta si svolgerà nel suo mondo, quella *silva* che considera fedele alleata di molte battaglie e della quale crede di conoscere ogni segreto. Non sa,Ippolito, che il suo vero nemico, forse più ancora

[301]A tal proposito De Meo ricorda come l'invocazione al padre non sia effettivamente una maledizione in quanto «Ippolito non sa del ritorno e della imprecazione del padre, né delle calunnie sul suo conto da parte di Fedra e della nutrice».

del toro marino, saranno proprio i fidati boschi.

I boschi selvaggi, ma anche familiari ad Ippolito, a questo punto del dramma assumono un aspetto cupo ed inquietante che mai sino ad ora li aveva caratterizzati e si rivelano irti di pericoli. Quegli stessi elementi naturali attraversati con passo sicuro da Ippolito e dai suoi *comites* appariranno dunque al giovane sotto una luce completamente nuova.

L'antitesi fra le rappresentazioni della *silva f*orniteci da Ippolito nel *canticum* e poi nel corso del II atto e quella riferita dal messaggero traspare con chiarezza a partire dal linguaggio impiegato per le diverse descrizioni.

Si è già avuto modo di illustrare il fatto che nella monodia non si descrive uno spazio necessariamente facile per il cacciatore, quanto piuttosto un luogo scelto proprio in virtù della sue difficoltà e delle sue asprezze a fronte della mollezza della città. Dalla monodia emerge però con altrettanta chiarezza il controllo che Ippolito ha su quei luoghi, la profonda conoscenza di quell'universo eletto.

Nel corso del II atto la selva, dovendo rappresentare lo spazio ideale di Ippolito, in contrasto con quello corrotto del palazzo, assume contorni ben più idilliaci, senza tuttavia perdere quella selvatichezza che la rende così cara al nostro eroe. Ippolito dipinge un ritratto vivace e delicato del suo mondo: l'aria aperta, il cinguettio degli uccelli, l'ombra preziosa di un albero frondoso sulla riva di un fiume, il dolce scorrere di un torrente, il riposo fresco sulla nuda erba, i cibi frugali offerti dalla natura con la raccolta o con la caccia sono tutti elementi che fanno della *silva* un luogo felice, forse il solo rimasto agli uomini, e fedele a chi si consacra ad essa.

Il racconto del nunzio ci svela quanto il quadro ideale proposto da Ippolito sia utopistico e profondamente lontano dalla realtà e quanto esso rappresenti un'immagine dell'animo piuttosto che uno spazio concreto dell'esistenza[302].

[302]Cfr. Petrone 1984, p. 81: «dietro ad Ippolito c'è dunque una campagna pacifica, abitata da pastori con i loro greggi e i loro armenti e da animali da caccia che richiamano la presenza dei

Ogni elemento naturale rappresentato nelle precedenti raffigurazioni della selva si caricherà a questo punto di caratteri e valenze completamente opposte a quelle osservate sino ad ora, divenendo fonte e causa non più di serenità e benessere ma di dolore e morte per il giovane *venator.* Gli *agri graciles* percorsi dalla pigra corrente dell'Ilisso, descritti ai vv. 13-14 ora sono ricoperti del sangue di Ippolito (v. 1093: *cruentat*) e le rocce dei monti attorno ad Atene (*iuga monti Cecropii*, v. 2; *loca subiecta saxoso Parnethi*, vv. 4-5) sui quali Ippolito invitava i compagni a *cingere silvas* (vv. 1-2) per apprestare una nuova battuta di caccia si trasformeranno in pericolosi strumenti di morte. Innumerevoli i riferimenti a tal proposito: dapprima infatti i cavalli, sottraendosi alla guida del padrone, *seque per scopulos agunt* (v. 1071), più tardi Ippolito, significativamente aggiogato al suo stesso carro, batte la testa su quegli stessi massi (*inlisum caput scopulis resultat*, v. 1093 s.) e il suo splendido volto viene devastato da un *durus lapis*.

Anche gli alberi che rendevano *umbrosae* le *silvae* al v. 1 e che mossi dal vento ospitavano il canto degli uccelli ai vv. 508-510 (*hinc aves querulae fremunt/ ornique ventis lene percussae tremunt/ veteresque fagi*) perdono del tutto queste piacevoli funzioni rivoltandosi, anch'essi, contro Ippolito. Non più dunque *parva dumeta* che offrono deliziose fragole, *faciles cibi* per gli uomini della selve (vv. 516-17) ma *dumi*, sterpaglia che lacera la bella chioma del cacciatore (*auferunt dumi comae*, v. 1094) e *asperi vepres* che con i loro rovi aguzzi dilaniano il suo corpo. Non più cime verdeggianti sfiorate da un lieve vento, ma la punta di un tronco bruciacchiato che trapassa di netto l'inguine dell'eroe (*tandemque raptum truncus ambusta sude/ medium per inguen stipite erecto tenet*,v. 1099-1110), lasciandolo a terra moribondo e *virgulta* che *secant* (vv. 1102-1103) e un ceppo che *tulit partem corporis*

cacciatori: questa specie di presepe quieto, ritmato dalle occupazioni tipiche dell'Arcadia, pastorizia e cinegetica, è turbato nella sua tranquillità dalla violenza inattesa ed estranea del toro biforme».

(v. 1104), spezzando per sempre la sua vita[303]. Le selve che erano la vita di Ippolito ora provocano la morte dell'eroe. Il particolare del ramo spezzato e carbonizzato che trafigge Ippolito proprio all'inguine realizza inoltre il doppio effetto simbolico di tramutare la *silva* in assassina del proprio eroe e di suggerire una sorta di morte per contrappasso, con Ippolito straziato proprio in quella parte del corpo cui non aveva tributato, nel suo rifiuto del sesso, il culto dovuto.

Il mondo di Ippolito – come si è già avuto modo di illustrare nel discorso relativo alla monodia e poi al primo coro – viene connotato non solo tramite il ricorso ad elementi relativi al paesaggio e alla natura che circonda il giovane ma anche attraverso elementi, per così dire, faunistici. Oltre all'elenco di bestie contenuto nell'inno a Diana – di cui molto si è già detto nel primo capitolo –, nella prima sezione del prologo Ippolito fornisce ai compagni alcune direttive relative alla gestione dei cani da caccia che li accompagnano: ora dice loro di allentare il guinzaglio (vv. 31-32), ora li invita a tenerli più stretti (vv. 32-37) e a spingerli a stanare le loro prede. Un dettaglio che emerge chiaramente da questa sequenza narrativa è il sicuro controllo che Ippolito esercita sugli animali che lo accompagnano, anche sulle razze più selvatiche e feroci. Egli conosce le loro caratteristiche e sa perfettamente come dominarli. Anche sotto questo profilo la situazione subirà un significativo ribaltamento nel racconto del *nuntius*. In questo caso a dover essere controllati non sono più i cani ma i cavalli. Le bestie, nell'esordio della narrazione del messaggero, ci appaiono docili e sottomesse al padrone che, proprio come avveniva per i suoi cani, ha un dominio completo su questi animali[304]. Questo aspetto viene sottolineato proprio nei versi di apertura

[303]Anche Critelli 1998, p. 74 ha sottolineato questo aspetto: «sembra che ogni elemento della natura partecipi alla devastazione e distruzione del suo devoto».

[304]Cfr. a tal proposito Caviglia 1990, p. 122: «non ci sono servi ad aiutarlo in un'operazione che, apparentemente ovvia e soltanto referenziale dal punto di vista narrativo, è densa di significati per quanto riguarda la costruzione ideologica del personaggio: la sollecitudine della fuga si

del IV atto nella descrizione delle azioni compiute da Ippolito prima della fuga. Fra le altre cose, il messo afferma:

> *celso sonipedes ocius subigit iugo*
> *et ora frenis domita substrictis ligat*[305].
>
> ("Subito attacca i cavalli al giogo
> e mette il morso alle bocche domate")

Tramite una strategia molto simile a quella utilizzata nella monodia, con l'accumulo di forme verbali all'imperativo tese a far emergere la capacità del *venator* di domare le sue bestie, Seneca lascia trasparire in questi versi la sicurezza con la quale Ippolito guida i sui suoi cavalli e assieme la mitezza con la quale essi si lasciano guidare dalle mani esperte del loro padrone. La bocca è domata dal morso, i loro corpi si lasciano sottomettere al *celsum iugum* e vengono così abilmente trattenuti dai freni. Nulla in questa descrizione fa presagire ciò che avverrà nel prosieguo del racconto, anzi essa sembra confermare appieno l'immagine di Ippolito fornitaci nel *canticum*, quella cioè di un cacciatore avvezzo ed esperto nel domare ogni sorta di animali: sia che si tratti di guidare mute di cani inferociti sia che si debba stringere il morso ad un branco di cavalli.
Alla vista dell'orribile toro marino, in un primo momento, Ippolito sembra riuscire senza sforzo a mantenere il controllo sul suo carro. Il messaggero afferma infatti:

> *Hippolytus artis continet frenis equos*
> *pavidosque notae vocis hortatu ciet*[306].

---

coordina con l'ansia del ritrovato imperio sulla realtà che *solum* è sua: gli strumenti di controllo sul mondo animale. Ecco emergere allora un Ippolito 'sovrano' attraverso il linguaggio del potere della costrizione: *subigit iugo* (v.1002); *frena domita sbstrictis ligat* (v. 1003)». Cfr. anche Segal 1984, p. 316. Lo studioso propone un interessante confronto con il trattamento del tema nel modello euripideo.

[305] vv. 1002-1003.

[306] vv. 1055-1056. cfr. De Meo 1990, p. 257: «si pensa ai guerrieri omerici che nei momenti cruciali

("Tiene a freno i cavalli spaventati
e li conforta col suono della nota voce")

Rispetto alla scena iniziale in questo caso il narratore evidenzia il fatto che i cavalli siano *pavidi* trovandosi di fronte a quel terribile spettacolo. Anche in questo caso però si sottolinea la tranquillità e la maestria con cui Ippolito li governa *artis frenis* e *hortatu notae vocis*.

Ecco però che improvvisamente, con l'inizio vero e proprio della lotta, ogni cosa cambia e i cavalli divengono repentinamente *inobsequentes frenis* (v. 1068) e *derrantes via* (v. 1069), guidati non più dalla mano sapiente dell'eroe ma da un *pavidus furor* (v. 1070) trascinando Ippolito contro una rupe. Ancora una volta risulta difficile non leggere in questa nuova pena toccata al giovane una sorta di contrappasso per le colpe commesse: proprio Ippolito che mai si era lasciato trascinare dalle passioni è ora trascinato, inerme e indifeso, dai suoi stessi cavalli in preda ad un *furor* incontenibile.

Il giovane tenta ancora di mantenere il controllo del carro (*ora nunc pressit trahit/ constricta frenis, terga nunc torto frequens/ verbere coercet*, vv. 1075 s.) ma i cavalli guidati ormai solo dal terrore (*pavida mente*, v. 1082; *qua timor iussit ruunt*, v. 1089) sono divenuti indomabili[307].

Il contrasto con l'immagine di Ippolito domatore e guida di cani e di cavalli fornita sino a questo momento appare ora in maniera molto nitida grazie a taluni elementi descrittivi forniti dal *nuntius.* Anzitutto essi *imperia solvunt*, sciolgono quei lacci a cui Ippolito li aveva abilmente avvinti; poi si liberano dal giogo (*se luctantur iugo*, v. 1083) che li tratteneva e infine sbalzano violentemente dal cocchio la loro guida (*eripere rectique in pedes iactant onus*, v. 1084).

---

parlano ai loro destrieri e talora si sentono rispondere: così Ettore (Il 8, 185 ss.), così Achille (ibid. 19, 400ss.) ...»

[307] I commentatori hanno spesso letto in questo passo la rievocazione della caduta di Fetonte, posto alla guida del carro del Sole, come ci viene narrata da Ov. *met*. 2, 161-168.

A questo punto della narrazione avviene qualcosa che mai si sarebbe potuto immaginare:

> *praeceps in ora fusis implicuit cadens*
> *laqueo tenaci corpus et quanto magis*
> *pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat*[308].
>
> ("Lui cade a testa bassa impigliandosi
> nelle briglie e quanto più
> si dibatte, tanto più annoda quei lacci tenaci".)

La costruzione antitetica messa in atto da Seneca emerge ora con chiara evidenza. Il nostro poeta non si accontenta di rappresentarci l'eroe incapace di farsi ubbidire tanto da venir sbalzato a terra dalle sue bestie, egli lo umilia sino a mostrarcelo impigliato nelle sue stesse briglie, annodato ai lacci tenaci che aveva stretto attorno alle sue bestie e infine crudelmente aggiogato al suo stesso carro in una situazione, dunque, specularmente contraria a quella di partenza.

La trasformazione della *silva* è ora completa. Il regno che Ippolito aveva scelto per sé, quello spazio che amava e che difendeva come un universo ideale da salvaguardare si è ribellato completamente al suo più devoto seguace. Ogni elemento naturale e animale ha cambiato completamente la propria forma; ha modificato significativamente il proprio aspetto e stravolto le proprie caratteristiche di partenza rivoltandosi con violenza contro il giovane e mettendo così in scena, nel raffronto tra l'esordio e l'epilogo della tragedia, una delle antitesi più emblematiche del dramma.

«La terribile morte di Ippolito si svolge sullo sfondo, descritto particolareggiatamente, di una natura che era già stata sfondo della vita del giovane. Ma non certo un *locus amoenus* potrebbe accogliere le sue membra lacerate... Sembra infatti che la natura, in tutti i suoi elementi scabri e orridi,

[308] vv. 1085- 1087.

partecipi al dismembramento del giovane, pezzo per pezzo»[309].

La *silva*, che ha ormai assunto questi nuovi e inquietanti connotati e che insieme al toro marino si fa vendicatrice della presunta colpa di Ippolito, non colpisce il nostro eroe semplicemente con la morte ma, elemento non meno rilevante, ne deturpa per sempre la bellezza.

1.4.4. *Huc cecidit decor?* Trasformazioni parallele: l'abbrutimento della *silva* e lo scempio del corpo di Ippolito.

Insieme alla trasformazione antitetica della *silva* ha luogo in effetti anche un cambiamento significativo che riguarda l'eroe e, in particolare, la caratteristica che maggiormente lo contraddistingue nelle parole degli altri personaggi: il *decor*. Sembra quasi che assieme alla purezza della selva, quasi come ne fosse la logica conseguenza, vada smarrendosi anche la bellezza di Ippolito come se all'abbrutimento del suo mondo corrispondesse il venire meno della splendida figura del giovane[310].

La bellezza di Ippolito era stata ampiamente celebrata da Fedra nell'ambito della sua dichiarazione d'amore. Basti ricordare a tal proposito i vv. 646-659 nei quali attraverso un paragone con l'avvenenza del giovane Teseo, Fedra tesse le lodi dell'amato sino a sancire la superiorità di quest'ultimo sul genitore:

in te magis refulget incomptus decor [311]

("tu hai in più il fascino di una bellezza disadorna")

L'intero II coro, come si è già avuto modo di osservare, risultava inoltre tutto dedicato all'elogio del *decor* di Ippolito ma non tralasciava di sottolineare i rischi

[309]Cfr. Critelli 1998, p. 74 s..
[310]Cfr. De Meo 1990, p. 264.
[311]v. 657.

connessi a questo dono di natura con la già citata sentenza dei versi 820 s. (*raris forma viris – saecula perspice – impunita fuit*).

Come in una sciagurata profezia che infine giunge ad avverarsi, l'universo silvestre danneggia irrimediabilmente la bellezza di Ippolito privandolo di una parte fondamentale di sé: quella parte che egli più ostinatamente rifiutava e che più di ogni altra è divenuta causa della sua sventura.

Tutti i personaggi che si troveranno davanti a ciò che resta del corpo di Ippolito sottolineeranno con vigore questo aspetto. Primo fra tutti il *nuntius* che al v. 1096 aveva affermato:

peritque multo vulnere infelix decor.

("Per le tante piaghe se ne va la funesta bellezza.")

Poi Fedra, che, venuta a conoscenza della sorte dell'amato, lo invocherà in maniera alquanto simile:

heu me, quo tuus fugit decor
oculisque nostrum sidus?[312]

("ahimé dove se ne è andata la tua bellezza,
e i tuoi occhi, che erano le mie stelle?

E così anche Teseo, trovandosi davanti ai miseri resti del corpo del figlio nell'epilogo della tragedia dirà:

huc cecidit decor?[313]

(" a questo si è ridotta la tua bellezza?")

La bellezza e la giovinezza rappresentano le colpe più gravi che Teseo imputa al figlio e per tale ragione la sua vendetta prende di mira con particolare violenza

[312] vv. 1173-1174.

[313] v. 1270. A proposito di questo confronto oppositivo relativo alla perdita della bellezza di Ippolito si rimanda a Solimano 1986, p. 89.

proprio queste caratteristiche fisiche del giovane.

La vendetta contro Ippolito però, oltre che dal padre, potrebbe nascere anche dall'amata natura giacché, se, come avevano affermato il primo Coro e la nutrice, Ippolito sta vivendo un'esistenza contro natura, rifiutando i piaceri del corpo, allora è la natura stessa a fare scempio di quel corpo che egli ha volontariamente mortificato alla spasmodica ricerca di un innaturale ideale di purezza.

Il fatto poi che il tronco bruciato che lacera per primo il corpo di Ippolito lo ferisca mortalmente non in un punto qualsiasi ma proprio all'inguine può rafforzare questo tipo di considerazioni. Potremmo infatti legare questa scelta alla vendetta di Teseo che punirebbe lo stupro della sposa privando il figlio della parte del corpo più rappresentativa della sua colpa. La scelta di lacerare l'inguine dell'eroe, tuttavia, potrebbe però anche essere imputata ad una vendetta proveniente dalla natura, che punirebbe in tale maniera il rifiuto di Ippolito di unirsi alle donne e di mettere al mondo dei figli, bene necessario per non condurre ad un rapido esaurimento l'intera umanità.

2. MARE E TERRA, CRETA E ATENE, BARBARIE E GRECITÀ

Oltre all'opposizione fra *aula* e *silva* – che certamente, come si avuto modo di mostrare, rappresenta uno dei punti focali e una delle chiavi di lettura privilegiate del nostro dramma – anche la questione dell'antitesi fra mare e terra necessita una breve trattazione, poiché sin dal principio instaura significativi spazi di confronto fra i personaggi del dramma.

Nell'antichità greco-romana all'elemento marittimo veniva tradizionalmente assegnata una caratterizzazione alquanto negativa relativamente agli stadi della civiltà umana[314]. La decisione dell'uomo di solcare il mare e, di conseguenza, la

[314]In *ecl*. 4, Virgilio individua fra le degenerazioni che hanno condotto all'età del ferro il celebre motivo della navigazione a cui si fa riferimento per due volte, a distanza di pochi versi. Dapprima parla di *temptare Thetin ratibus* (v. 32), ossia del tentativo degli uomini di profanare il

scoperta della navigazione venivano infatti considerati fra i primi e più significativi aspetti di corruzione rispetto ad una fantastica età dell'oro nella quale gli esseri umani vivevano felici nella propria terra, senza necessità alcuna di indagare altri luoghi e altre genti. Come ci suggerisce Moretti, dunque, «fra i segni che indicano la fine dell'età dell'oro, fra gli atti di *hybris* che provocano la decadenza rispetto al tempo felice degli inizi, la violazione della acque marine con l'invenzione della navigazione aveva tradizionalmente un posto essenziale»[315].

La critica della navigazione e del commercio risulta fortemente presente anche nella tragedia che forse più di tutte si lega a quella fatta oggetto del nostro esame: la *Medea*[316].

Al termine del doloroso dialogo con Creonte, il Coro, prendendo la parola, inaspettatamente, si schiera a difesa di Medea, approntando una dura critica

---

mare con le loro navi; in seguito parlando nuovamente della nuova età, sostiene che in quel tempo *cedet et ipse mari vector*: il marinaio abbandonerà l'abitudine di solcare il mare e, di conseguenza, non esisterà più il commercio (*nec nautica pinus mutabit merces*, v. 39), giacché *ogni terra feret omnia* (v. 39). Questo motivo risulta presente anche nel I libro delle Metamorfosi ovidiane. I versi 132-150 descrivono con dovizia di particolari, i mali che hanno preso piede nel mondo con la fine dell'età aurea: fra di essi emerge in particolare il tema della navigazione: *vela dabant ventis nec adhuc bene noverat illos/ navita quaeque diu steterant in montibus altis,/ fluctibus ignotis insultavere carinae* (vv. 132-134). Anche Tibullo, che lontano da Roma al seguito di Messalla, sente forte la nostalgia di della sua terra e pertanto, nella terza elegia del I libro, rievoca quell'antica età nella quale l'uomo era esente dai pericoli e dai disagi dovuti alla navigazione: *quam bene Saturno vivebant rege, priusquam/ tellus in longas est patefacta vias!/ Nondum ceruleas pinus contempserat undas,/ effusum ventis praebueratque sinum/ nec vagus ignotis repetens compendia terris/ presserat externa navita meerce ratem* (I, 3, vv. 35-40: "Come si viveva bene sotto il regno di Saturno, prima che la terra si aprisse ai lunghi viaggi! Ancora il pino non aveva sfidato le onde cerulee, né aveva offerto ai venti le vele spiegate, né vagando in cerca di guadagni per terre ignote il nocchiero aveva caricato la nave di merci straniere".) Anche nell'opera lucreziana, sebbene non si faccia esplicito riferimento all'età dell'oro quanto piuttosto ad un'era primitiva del mondo – in aperta polemica proprio con le visioni idealizzate delle epoche antiche – sono presenti i medesimi cenni critici alla questione della navigazione*(vv. 100-1001 e 1006: … nec turbida ponti/aequora lidebant navis ad saxa virosque … improba navigii ratio tum caeca iacebat).* A proposito di questo passo cfr. anche Verg. *aen*. 8, 695 *arma nova Neptunia caede rubescunt* e Luc., 2, 713 *rubuit civili sanguine Nereus.*

[315]Cfr. Moretti 1994, p. 149. La studiosa fa riferimento a questo proposito, in particolare al II coro della *Medea* che tratteremo fra breve.

[316]Il passo di cui ci occuperemo contiene chiari rimandi a Hor. *carm*. 1, 3, 9 ss .

all'impresa degli Argonauti, considerata come un «*nefas* contro l'ordine cosmico»[317]. Partendo da questo spunto il coro canta con rimpianto i *candida saecula fraude remota* in cui vissero i *patres* (vv. 329-330)[318]. «L'*aurea aetas* precedente la navigazione era caratterizzata dalla separazione – presentata come provvidenziale: bene *dissaepti foedera mundi* (v. 335) – delle diverse parti del mondo ancora fra loro incomunicanti: l'impresa di Argo rompe questo equilibrio ed è l'archetipo dei futuri progressi della navigazione, che condurranno a un mondo completamente noto e unito per il tramite delle rotte marine»[319]. L'intero Coro risulta dunque costruito su questa tematica: dapprima vengono riproposti alcuni dei luoghi comuni più frequenti in relazione al tema: i pericoli legati alla navigazione (vv. 305-308: *dubioque secans aequora cursu/ potuit tenui fidere ligno,/ inter vitae mortisque vias /nimium gracili limite ducto*;) l'eccesso di superbia da parte degli uomini che tentarono per primi l'impresa di solcare il mare e, di conseguenza l'assoluta non-naturalità di questo genere di attività (vv. 301-304: *audax nimium qui freta primus/ rate tam fragili perfida rupit/ terrasque suas post terga videns/ animam levibus credidit auris)*. Altrettanto usuali i motivi proposti nella sezione successiva quando, rimpiangendo i tempi antichi, il coro dedica ampio spazio alla critica della navigazione che, costrinse, in maniera del tutto

[317]Biondi 2008, p. 113. A questo proposito si rimanda anche a Moretti 1994, pp. 57 s: «l'audacia archegetica della prima nave che ebbe l'ardire di solcare i flutti marini è presentata con i connotati di un atto di hybris: in ciò Seneca poteva attingere a un larghissimo repertorio tradizionale per cui l'invenzione della navigazione era uno dei segni e delle tappe della fine dell'età dell'oro».

[318]Biondi 1984 nelle pagine conclusive del suo saggio sul *nefas* argonautico, commenta così questa sezione del II coro: «al quadro della travagliata navigazione presente, Seneca giustappone bruscamente un flash-back sul passato: di nuovo il poeta ci riporta al tempo edenico precedente il peccato originale di Argo. Tempo edenico perché Seneca, pur non parlando esplicitamente di un'età dell'oro, vi allude con tutta una serie di espressioni... vogliamo soprattutto osservare che in questo quadro si riconoscono alcuni tratti (il divenir vecchi nel campo paterno, l'essere ricchi del poco, il non conoscere ricchezze se non quelle prodotte dal suolo natale) che sembrano richiamare il cerchio concluso dell'*angulus* oraziano»(p. 211 s.).

[319] Cfr. Moretti 1994, p. 58. Alla stessa maniera si è espresso anche Biondi 1984, p. 44, che sostiene che questo delitto ha «infranto i *bene dissaepti foedera mundi*, distruggendo così la felicità dei primi uomini che vivevano in spazi chiusi, e ha posto le premesse per l'aggressione perfino di Oceano». Cfr. anche Morgante 1974, pp. 20 ss.

innaturale, luoghi lontani e sconosciuti ad unirsi (vv. 335-337: *bene dissaepti foedera mundi/ traxit in unum Thessala pinus/ iussitque pati verbera pontum*[320]) generando nel mondo null'altro che paura (vv. 338 s.: *partemque metus fieri nostri/ mare sepositum* e 340), confusione e Chaos (vv. 364-368: *nunc iam cessit pontus et omnes/ patitur leges: non Palladia/ compacta manu regum referens/ inclita remos quaeritur Argo-/ quaelibet altum cumba pererrat;...*). Biondi individua nel disordine e nella promiscuità derivati dalla navigazione degli inequivocabili segnali di degrado e di volgarizzazione del mondo e conclude efficacemente la sua riflessione sostenendo che «la condizione attuale del mare, attraversato da chiunque (senza cioè che sia richiesta, come per Argo, la grandezza d'animo dei nobili eroi e perfino l'intervento di un dio) e divenuto causa di spostamenti dei confini naturali umani, oltre a esprimere la conseguenza negativa, sia dal punto di vista qualitativo (*quaelibet*) che quantitativo (*omnis*) dell'originale peccato argonautico, oppone la dissoluzione del tempo e dello spazio presenti alla stabilità del tempo e dello spazio dei candida *saecula* passati»[321].

La provenienza di Fedra dal mare, dunque, sulla scorta delle osservazioni proposte nelle pagine precedenti e, più in generale, della connotazione negativa che tradizionalmente l'elemento marino aveva assunto pongono pertanto, sin dal principio, Fedra sotto una luce fosca e ambigua e certamente la rendono parte di un universo altro rispetto alla terra di Teseo e, di conseguenza, alla città di Atene.

L'opposizione fra mare e terra finisce inoltre per condurne con sé talune altre non meno ricche di valore ai fini della nostra analisi: essa si esplica infatti nel contrasto fra differenti luoghi di nascita (la città di Atene e l'isola di Creta) e fra opposti modi di vivere: alla civiltà e al grado di civilizzazione di cui Atene rappresenta il simbolo si oppongono infatti la barbarie e l'arretratezza della lontana isola di Minosse.

---

[320]A proposito dell'importanza della *iunctura foedera mundi* si rimanda a Biondi 1984, p. 212.
[321]Biondi 1984, pp. 215 s..

2.1. Presenza e sviluppo del motivo antitetico nel confronto fra la monodia di Ippolito e il monologo di Fedra

Un primo, fondamentale, spazio di antitesi è rilevabile dal confronto – sempre ricco di importanti spunti di riflessione – fra la monodia di Ippolito e il monologo di Fedra.

Entrambe le sezioni del prologo – di cui già si è detto nelle pagine precedenti – sono foriere di elementi di sicuro interesse per l'esame in atto. La prima parte del *canticum* del giovane cacciatore, come è noto, si apre, significativamente, con un ampio elenco di celebri luoghi dell'Attica che Ippolito sembra conoscere assai bene data l'assidua frequentazione in relazione alle sue battute di caccia. Nonostante la scelta di una vita selvaggia, estranea al palazzo, Ippolito, abitante e frequentatore di questa civilizzata regione della Grecia, non incarna quindi, per lo meno a questo punto del dramma, un'immagine di barbarie, quanto piuttosto una sorta di primitivismo arcaico quasi identitario: così, la ripetuta menzione di luoghi attici trova la sua ragion d'essere nel vagheggiamento ippoliteo ad uno spazio originario puro e incontaminato che riscontreremo con chiarezza ancora maggiore in altri passi della tragedia[322]. Ippolito, dunque, sembra voler significare l'intera regione e non soltanto la città di Atene come mondo altro e in certa misura come spazio privilegiato di civiltà.

Nella seconda sezione della monodia, inoltre, elencando i selvaggi regni su cui Diana esercita il suo dominio e le bestie che la dea si diletta a cacciare il giovane principe menziona, fra l'altro, le *Cretaeas cervas* (vv. 60-61) ponendole in relazione ad animali provenienti dall'Arabia, dalla Getulia e da regni pressoché ignoti dell'assolata Africa e della gelida steppa sarmatica. Questa semplice menzione, che, come di consueto, è tutt'altro che casuale, serve a caratterizzare sin dal

[322]Si fa chiaramente riferimento alla descrizione della vita nei boschi dei vv. 483 ss. e al celebre elogio dell'età dell'oro pronuciato da Ippolito nel II atto (vv. 525-64) del quale ci occuperemo ampiamente nel capitolo seguente.

principio il luogo di provenienza di Fedra per l'assenza di civiltà e la selvatichezza come a voler connotare la regina, prima ancora che ella faccia il suo ingresso in scena, proprio sulla scorta di questo tipo di caratteristiche.

Ben diverse le considerazioni espresse con amarezza da Fedra nei versi iniziali del suo monologo in riferimento all'isola natia:

> *O magna vasti Creta dominatrix freti,*
> *cuius per omne litus innumerae rates*
> *tenuere pontum, quidquid Assyria tenus*
> *tellure Nereus pervium rostris secat,*[323]
>
> ("O grande Creta, regina dei mari,
> che le tue navi innumerevoli navigano
> per ogni lido, solcando coi rostri
> tutte le vie marine fino alla terra d'Assiria")

Come il monologo di Ippolito si apriva con quella che potremmo definire la semantica della *silva* e quindi con numerosi riferimenti a questo tipo di ambiente e alle attività che ivi si svolgono, il monologo di Fedra si apre con quella che potremmo denominare semantica del *pontum* giacché in pochi versi la regina parla di: *vasti freti* (v. 85), *litus* (v.86), *rates innumerae* (v. 86), *pontus* (v. 87), *tenus Nereus* (vv. 87 s.), *rostra* (v. 88). Con questa elencazione di termini legati alla sfera marittima e alla navigazione – e in particolare al commercio, attività per la quale Creta era molto nota – Fedra presenta in qualche modo se stessa e le proprie origini che ella sente come regali e nobili. Mi sembra particolarmente interessante, nell'ambito dell'analisi in questione, osservare il fatto che la regina faccia riferimento non senza un certo orgoglio nazionalistico, proprio alle attività legate alla sfera marittima più frequentemente oggetto di critica in relazione al tema della degenerazione delle età dell'uomo. La celebrità e il benessere di Creta

[323] vv. 85-88.

sono frutto dell'abilità nella navigazione e nei commerci, motivi di corruzione contro i quali, nel corso del II atto, Ippolito non mancherà di indirizzare parte della sua feroce invettiva[324].

Ad ogni modo, questo genere di considerazioni sono del tutto estranee alla mentalità di Fedra, che sembra invece avere come unico obiettivo quello di stabilire deliberatamente un confronto fra il mondo da cui proviene e quello in cui si trova a vivere, caratterizzando se stessa come diversa e frapponendo così una certa distanza tra sé e gli altri due protagonisti dell'opera[325]. Ippolito infatti aveva dato di sé un ritratto ben chiaro, ponendo il suo dominio tra i boschi e Teseo, «che insieme a Eracle, suo compagno di avventure, rappresenta il più grande tra gli eroi liberatori plasmati dalla fantasia dei Greci»[326], esercita per lo più il suo potere sulla terra e, nel momento in cui Fedra parla, si trova addirittura imprigionato nell'Ade. Entrambi i personaggi non sembrano dunque aver alcun legame, sotto questo profilo, con Fedra: il prosieguo della vicenda tragica ci dimostrerà, come sovente avviene in questo dramma, quanto in realtà sia complesso il gioco antitetico che verrà ad instaurarsi, anche sotto questo profilo, sia in relazione a Ippolito che a Teseo. Entrambi infatti verranno, ciascuno a suo

---

[324] Per un ampio raffronto su questa questione si rimanda al III capitolo.

[325] Come avverrà spesso nel corso della nostra analisi, anche in relazione al discorso sulle origini e al contrasto fra civiltà e barbarie si pone la necessità di mettere a confronto la vicenda di Fedra con quella di un'altra matrigna altrettanto celebre: Medea. Proprio come fece Fedra nel monologo, anche Medea rivendica più volte, nel corso del suo dramma la propria provenienza da un regno posto sul mare. Si notino in particolare i vv. 211-216 in cui ella descrive, facendo largo uso di termini connessi alla sfera marittima, il regno di suo padre: *quodcumque placidis flexibus Phasis rigat/Pontusque quidquid Scythicus a tergo videt,/palustribus qua maria dulcescunt aquis,/armata peltis quidquid exterret cohors/inclusa ripis vidua Thermodontiis,/hoc omne noster genitor imperio regit.* Come già osservato per la principessa cretese, anche la maga della Colchide sente forte il richiamo della proprie origini tanto da rivendicarle sin dal primo ingresso in scena. Proprio come la figlia di Minosse, anche Medea parla con viva nostalgia e profondo rimpianto della propria patria istituendo un aspro confronto con la Grecia in cui ella ora si trova *miseranda obruta/ expulsa, supplex sola deserta, undique afflicta* (v.209-210), a fronte della condizione regale che la contraddistingueva nel regno paterno. E esattamente come Fedra anche la principessa barbara connota il mondo da cui proviene sulla base di una serie di riferimenti all'elemento marino e acquatico in generale.

[326] Cfr. Nuzzo 2007, p. 85.

modo, profondamente contaminati dall'elemento marittimo.

A giocare un ruolo dominante nelle parole di Fedra non è però semplicemente il mare ma piuttosto l'isola di Creta. Fedra sembra voler porre se stessa in competizione con lo sposo e soprattutto istituire un implicito confronto fra la propria terra e il regno in cui si trova a vivere, che non riesce a sentire come la propria casa, il proprio mondo, ma che avverte piuttosto come una prigione[327].

Creta dunque contro Atene. Creta che è stata vinta dalle astuzie di Teseo ma che ella vuole ricordare come *magna vasti ... dominatrix freti* (v. 85). L'accostamento di due aggettivi dal valore quasi sinonimico, l'uno riferito alle dimensioni dell'isola, l'altro a quelle del suo dominio, sembrano avere l'intento di sottolineare, quasi come volesse farle rivivere, la grandezza e la potenza del regno dal quale Teseo l'ha allontanata[328]. Fedra dunque continua a credere nella superiorità dell'isola che le ha dato i natali rispetto al potente regno in cui Teseo l'ha condotta[329]. La sua

---

[327] All'interno del dialogo con Creonte (che, al v. 179 l'aveva definita, in maniera sprezzante, *Colchi noxium Aetae genus*) anche la Medea senecana instaura un implicito, orgoglioso confronto fra i luoghi da cui proviene e quelli che le hanno dato rifugio: di fronte al comportamento di Creonte, la donna afferma infatti: *iniqua numquam regna perpetuo manent* (v. 196). Questa affermazione di tono sentenzioso cela l'orgoglio per la propria nascita esprimendo invece la convinzione che il regno di Creonte non sia affatto un luogo di accoglienza e di civiltà, ma piuttosto di iniquità e diseguaglianza.

[328] Anche nel secondo stasimo dell'ippolito euripideo viene ricordato con nostalgia e rimpianto il funesto allontanamento di Fedra dalla sua casa (vv. 752-760): *ὦ λευκόπτερε Κρησία/πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον/ κῦμ᾽ἁλίκτυπον ἅλμας/ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ᾽οἴκων,/κακονυμφοτάταν ὄνασιν:/ Ἦ γὰρ ἀπ᾽ἀμφοτέρων οἱ Κρησίας <τ᾽> ἐκ γᾶς δύσορνις/ ἔπτατο κλεινὰς Ἀθήνας Μουνίχου τ᾽ἀ-/κταῖσιν ἐκδήσαντο πλεκτὰς πεισμάτων ἀρ-/χάς,ἐπ᾽ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν*. Nell'opera euripidea la regina manifesta altresì la preoccupazione di disonorare la sua patria con comportamenti vergognosi dimostrando così la grande considerazione che essa riserva all'isola che le ha dato i natali e la profonda convinzione che esso, diversamente dall'opinione comune, sia un luogo di civiltà in cui certi comportamenti non potrebbero in alcun modo essere tollerati (vv. 719-21): *οὐ γάρ ποτ᾽ αἰσχυνῶ γε Κρησίους δόμους/ οὐδ᾽ ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι/ αἰσχροῖς ἐπ᾽ ἔργοις οὕνεκα ψυχῆς μιᾶς*.

[329] Cfr. Solimano 1986, p. 83: «le parole dell'eroina, al suo primo apparire in scena, sono così sapientemente articolate da far risaltare più la grandezza che la sconfitta di Creta; benché prigioniera (v. 89, *obsidem*), sposa di un nemico (v. 90 *hosti ... nuptam*), ella resta la discendente di una nobile e potente famiglia, e può ergersi, come già la creatura di Ovidio (*her*. 4, 2; 157; 163), contro l'ateniese Teseo, nei confronti del quale si sente superiore anche moralmente». Sotto questo aspetto la nostra eroina si discosta molto da quella euripidea. Fedra tenta

isola ha assunto, agli occhi della regina, uno statuto quasi mitico, poiché nel suo ricordo ella sente l'eco ormai lontano della giovinezza e della vita spensierata. Atene, al contrario, non rappresenta per la donna niente di più che una dorata prigione.

Attraverso il richiamo a Creta la donna persegue tuttavia anche un intento di tutt'altra natura che emergerà più chiaramente nel prosieguo della narrazione: vuole esporre, sin da subito, le proprie origini, perché crede che proprio dal regno marittimo di suo padre Minosse e, andando ancor più in profondità, dalla discendenza del Sole, nascano i demoni che le popolano l'animo[330].

---

disperatamente di integrarsi nel contesto cittadino e soprattutto di non venir meno alle leggi e alle consuetudini vigenti (Cfr. Beltrametti 2001, p. 106: «… il conflitto tragico … si scatena nell'estremo sforzo di adeguamento a quell'ordine, compiuto da un personaggio femminile per definizione e, nel caso di Fedra anche per ascendenza, eccentrico»). Ella prova grande vergogna, e lo affermerà chiaramente nel primo episodio, durante il dialogo con la nutrice, per le proprie origini e, se potesse, le cancellerebbe. La sua nascita e la sua stirpe sono infatti come un marchio d'infamia, come una lettera scarlatta incisa sul suo petto, che indica al mondo la colpa abnorme della madre e l'abbandono subito dalla sorella. Su questa questione cfr. ancora Beltrametti 2001 p. 109 che parla di una Fedra divisa tra «*eros* e *polis*, tra silenzio e memoria». A tal proposito Ussani, 1915, p. 9 aveva individuato la volontà di Euripide di rappresentare, nel comportamento di Fedra, quello che sarebbe stato, in una situazione del genere, l'atteggiamento di una matrona ateniese del V secolo che viveva «*saepta pudicitia*». Cfr. inoltre Segal 1965, p. 117-161.

[330]Sotto questo profilo mi sembra interessante istituire un confronto fra la nostra eroina e al Medea senecana. Come Fedra infatti, anche Medea, con il proprio comportamento delittuoso e contrario ad ogni regola del vivere civile, in certa maniera avvalora i giudizi che gli altri personaggi manifestano nei suoi confronti. Anche Fedra d'altra con le sue azioni scellerate, i pensieri impuri, le menzogne e i segreti finirà per concretizzare tutti gli stereotipi operanti nell'immaginario dei greci riguardo ai regni barbari o anche semplicemente altri da sé. Mentre Medea giunge nel regno di Creonte dopo essersi già macchiata di alcune colpe orribili, quali per esempio l'uccisione del fratello (si pensi ad esempio a quanto la maga stessa afferma ai vv. 451-53: *ad quos remittis? Phasin et Colchos petam/ patriumque regnum quaeque fraternus cruor/ perfudit arva?*), Fedra, pur sentendosi fin dal principio estranea al mondo in cui si trova, non ha commesso dapprima alcuna colpa. Solo lo sviluppo della vicenda tragica condurrà ad individuare anche nel suo personaggio quei caratteri di selvatichezza e di inciviltà che fin dall'inizio del suo dramma avevano invece caratterizzato Medea. Occorre notare inoltre una ulteriore differenza fra le due eroine: Medea è assolutamente consapevole di aver assunto un comportamento colpevole, ma lo giustifica con la necessità di proteggere e salvaguardare Giasone e la sua impresa. Dunque la maga non attribuisce il proprio comportamento ad una barbarie, per così dire, congenita, ma soltanto ad una necessità contingente. Diverso è invece il discorso per Fedra, che pone come prima giustificazione per le proprie azioni la propria provenienza e, soprattutto la propria vicenda familiare.

Anche la nutrice sembra leggere nelle origini cretesi di Fedra qualcosa di barbaro e di profondamente selvaggio: proprio alla sua provenienza geografica la donna attribuisce parte della responsabilità del comportamento perverso della padrona[331] come ben si evince dalla domanda postale ai vv. 175-177, nel corso del lungo dialogo che oppone le due donne nel primo atto:

> *Prodigia totiens orbis insueta audiet,*
> *natura totiens legibus cedet suis,*
> *quotiens amabit Cressa?* [332]
>
> ("Il mondo udrà prodigi mai visti,
> la natura violerà le sue leggi
> tutte le volte che una donna di Creta amerà?")

Alla luce degli eventi che avverranno al termine della vicenda tragica queste parole della nutrice suonano come una sorta di involontaria profezia giacché, ancora una volta, proprio a causa del perverso amore di una donna di Creta, la natura andrà contro le sue stesse leggi, facendo emergere dal mare il mostruoso vendicatore di Ippolito.

2.2. Mare e terra si incontrano: il *genitor aquoreus* di Teseo e il toro marino vendicatore di Ippolito.

Diversamente da quanto era emerso dalle osservazioni di Fedra nel corso del primo atto, l'elemento marino non è completamente estraneo a Teseo, anzi, a ben guardare, il contrasto fra questi due spazi è insito nel suo stesso *genus*, giacché egli, eroe civilizzatore e uomo di terra per eccellenza, trae le sue origini, per

[331] Anche la nutrice di Medea, nell'omonimo dramma senecano, ricorderà polemicamente alla padrona le sue origini marittime, facendo emergere anch'essa il tema dell'estraneità e della selvatichezza (si osservi, ad esempio, il v. 164: *abiere Colchi.*)

[332] Questi versi, molti ricchi di spunti contrastivi, saranno oggetto di esame anche e soprattutto in relazione ai conflitti parentali interni alle stirpi dei personaggi e all'antitesi tra l'agire secondo natura e contro natura. Si rimanda a tal proposito anche a Viansino 1993, p. 603:«la "civilizzata regina ateniese", quale ora lei è, non vuole più tenere a freno la "primitiva ragazza di Creta" che lei fu». anche la nutrice dell'Ippolito euripideo legge la colpa di Fedra come inscritta nelle sue origini tanto da invocarla, al v. 372 come *ὦ τάλαινα παῖ Κρησία!*.

quanto riguarda il ramo paterno, proprio dal mare essendo figlio del dio che domina su quell'elemento, Nettuno. Nelle sue invocazioni al padre il re tende a sottolineare insistentemente questo aspetto chiamandolo ora *genitor aquoreus* (v. 942) ora *regnator freti* (v. 945) e chiedendo addirittura per il figlio una pena che provenga non dalla terra ma proprio dal mare:

> *nunc atra ventis nubila impellentibus*
> *subtexe noctem, sidera et caelum eripe,*
> *effunde pontum, vulgus aquoreum cie*
> *fluctusque ab ipso tumidus Oceano voca*[333].
>
> ("Adesso chiama i venti e innalza
> una nera cortina di nubi, togli agli sguardi la volta celeste,
> scatena il mare, fa' emergere le creature degli abissi
> fa' ribollire i flutti su dal fondo dell'Oceano")

Dunque Teseo – forse ritenendo che punire il figlio con le proprie mani, e con le proprie forze, solo umane, non fosse sufficiente – chiede al padre di scatenare contro di lui le forze acquatiche, ben sapendo, fra l'altro, che questo elemento non è per nulla familiare al figlio, abituato a scontrarsi contro esseri spaventosi provenienti dalle selve ma sostanzialmente impotente di fronte alla potenza incontrollabile del mare e al furore del *monstrum* nato dalle acque.

I vv. 1015-1049 del IV atto sono interamente dedicati alla puntuale descrizione dell'avvento del mostro marino sulla terra e all'inusitato incontro fra le onde straripanti del mare e la terra costretta ad accogliere, inerme, l'orrenda bestia. Sin dall'esordio della sua narrazione il *nuntius* fa costantemente riferimento a questo fatale incontro: basti citare a riguardo i versi di apertura di questo passaggio:

> *consurgit ingens pontus in vastum aggerem*
> *tumidumque monstro pelagus in terras ruit*[334].

[333] vv. 955-58.
[334] vv. 1015-1016.

("La distesa marina si drizza in un immenso monte che,
gravido di un mostro, si abbatte sulla terra")

Entrambi i versi sono costruiti sull'idea che il mare – descritto tramite espressioni quali *ingens pontus* e *tumidus pelagus* tese a rilevarne la maestosità e la potenza – si riversi con estrema violenza – per darne l'idea Seneca utilizza i verbi *consurgit* e *ruit*, per esprimere dapprima l'innalzarsi della distesa marina e poi il suo violento abbattersi sulla terra ferma – sulle selve nelle quali Ippolito aveva cercato rifugio. Il medesimo concetto viene espresso anche in seguito con espressioni di carattere del tutto simile come quelle del v. 1024 (*et quae duobus terra comprimitur fretis*) e del v. 1033 (*pontus in terra ruit*).

«La morte proveniente dal mare si concretizza dapprima – fugacemente – nella figura di un animale simile ad un grosso cetaceo che inghiotte o fa a pezzi le navi più veloci (vv. 1048 s); ben più diffusamente poi, Seneca si sofferma sulle caratteristiche marine del mostro invocato da Teseo (vv. 1031-1049), enfatizzando retoricamente che è proprio dal mare che viene la fine di Ippolito (vv. 1007 ss.)[335]».

I riferimenti all'unione fra mare e terra sembrano dunque preludere alla successiva descrizione del mostro marino che racchiude in sé aspetti tipicamente connessi ad entrambi questi ambienti. Questa commistione viene ben espressa dal nostro poeta quando, descrivendo gli occhi dell'animale egli afferma che hanno un colore *quem feri dominator habuisset gregis et quem sub undis natus* (vv. 1039-1040), riconnettendo così questo essere mostruoso sia alle selve di Ippolito che ai regni marini da cui è emerso. Lo stesso legame si instaura, come in un gioco di incastri, fra i versi iniziali di questa descrizione e quelli conclusivi: in principio infatti viene fatta emergere la natura taurina del *monstrum (*definito

[335]Cfr. Critelli 1999, p. 241. Cfr. anche Boyle 1985, pp. 1312-20 e Caviglia 1990, p. 126: «è la storia di Ippolito, a lui stesso ignota, la storia che gli altri hanno costruito contro di lui, che merge dal mare. È la sua condanna, di cui egli non sa, che lo cerca per la sua morte».

appunto *taurus* al v,. 1036) e solo nella sezione conclusiva della rappresentazione il messaggero ne sottolinea l'essenza più fortemente connessa al mare, facendo riferimento alle incrostazioni di alghe che gli ricoprono il petto (v. 1045: *musco tenaci pectus ac palear viret,*) e all'immensa coda di squame che la bestia trascina dietro di sé (vv. 1047-1048*: tum pone tergus ultima in monstrum coit/ facies et ingens belua immensam trahit/ squamosa partem.*)[336].

L'intersecarsi di elementi contrastanti – come avremo modo di osservare anche in altre sedi del lavoro – si fa a questo punto del dramma più fitto che mai. Molto infatti si è detto sugli elementi contrastivi relativi alla caratterizzazione della selva nel corso del dramma e molto si dirà nei prossimi capitoli sul preciso valore da assegnare alla scelta del toro come vendicatore di Ippolito. Per ciò che concerne invece il tema preso in esame in queste pagine ciò che mi sembra significativo mettere in luce è il gioco di contrasti e di continue trasformazioni di cui il mare e la terra – e in particolar modo la *silva* – diventano oggetto nel corso della narrazione. Le *silvae*, in principio fedeli compagne di Ippolito, sembrano infatti ad un certo punto del dramma ribellarsi al loro signore proprio a causa della sua inflessibilità verso l'amore, quasi volessero punirlo per i suoi atteggiamenti contrari alle leggi della natura; d'altra parte, invece, dal mare, luogo di nascita e di elezione della regina nasce la vendetta del re Teseo, signore della terra ma, insieme, figlio del mare.

A questo punto della tragedia ogni elemento, ogni tassello che era servito a costruire il dramma sino a questo momento viene modificato, cambia

[336]Cfr. Caviglia 1990, p. 126 s. Cfr. anche Segal 1984, p. 319: «the creature is a fusion of contrasting forms, colors and masses, its emergence from the sea is framed between two similes of awful marine monsters (1029f., 1047 f.). it heaves itself forth from its liquid womb (cf. 1019f.) in a metamorphic fluidity of earth and water». Nel prosieguo di queste riflessioni Segal affronta anche il confronto con il modello euripideo riguardo a questo aspetto sostenendo l'assenza, in Euripide, di questa mescolanza fra mare e terra, ma al contrario la separazione fra questi due spazi.

radicalmente la propria posizione, fino e venire completamente stravolto nella sua essenza assumendone una pressoché opposta. I regni naturali, così, si confondono e si mescolano: come se la natura stessa si rivoltasse di fronte all'orrore dei delitti mostruosi avvenuti nella civilizzata casa di Teseo.

CAPITOLO IV

"NATURAM SEQUERE" E VITA CONTRO NATURA

Illud possumus, magnum sumere animum et viro bono dignum quo fortiter fortuita patiamur et naturae consentiamus ... Ad hanc legem animus noster aptandus est; hanc sequatur, huic pareat.

(Questo possiamo fare: dar prova di un animo grande e degno di un uomo virtuoso, per sopportare con coraggio i casi della fortuna e adeguarci alla natura. … A questa legge il nostro animo deve uniformarsi, questa segua, ad essa obbedisca).

Con queste considerazioni rivolte all'amico Lucilio[337], Seneca sottolinea l'importanza e il valore del rapporto fra uomo e natura e la necessaria sottomissione alle leggi naturali.

Questa citazione ci permette di introdurre il tema del presente capitolo: l'esistenza secondo o contro natura e illumina sull'importanza che la riflessione in merito a questo argomento aveva assunto nel pensiero senecano, prima ancora dell'approdo di questa tematica fra i versi delle sue tragedie.

Questo genere di riflessione fa parte di quello che Mazzoli definisce il «background stoico di Seneca», essendo già ampiamente presente nel pensiero del fondatore della scuola Zenone e anche di altri importanti esponenti quali Cleante e Crisippo, cui spesso le considerazioni in materia di Seneca faranno riferimento. L'idea zenoniana di base che traduce il concetto di natura in «*οἰκείωσις*, appropriazione dell'io circoscritta nell'animale alla sfera istintiva e mirata invece nell'uomo alla vita morale, cioè secondo il *logos*» e quindi in *ὁμολογία*, «l'interiore coerenza della vita umana» viene sviluppata e ampliata da Cleante nell'idea di una «conformità alla natura universale» e trova una sintesi

[337]Cfr. Sen. *ep*. 107, 9. La traduzione è mia.

nel pensiero di Crisippo che unisce nella sua idea di natura, entrambi questi aspetti[338].

Arcellaschi sintetizza molto bene la questione, mettendo altresì in evidenza la posizione in merito del nostro filosofo: «Selon Zénon, la finalité de la vie, *télos*, consiste à vivre en conformité avec la nature et la vertu. Sénèque, le stoïcien, porte jusqu'à nous ce message où il faut suivre la nature, sa propre nature et celle de l'univers, dans la recherche d'une loi commune, où la solidarité humaine se tient les coudes, pour mieux tenir contre la volonté suprême des dieux. Il se référait ainsi à la pensée de Chrysippe, qui voulait que l'on vive et agisse en stoïcien, apte à vivre en suivant la nature.»[339].

La riflessione in merito a questo tema non limita la propria presenza alle opere in prosa di Seneca, ma viene trasposta, come spesso avviene, anche alla sua drammaturgia e proprio lì trova nuovo e spazio e rinnovato vigore. Come ben sappiamo le tragedie rappresentano spesso la '*pars destruens*' del ragionamento di Seneca e in questo frangente la *Phaedra* non fa eccezione giacché anche qui «la solidarietà tra uomo e natura, il dogma stoico di cui all'inizio abbiamo rivisitato i fondamenti, viene radicalmente espunto dall'universo tragico»[340]. L'idea del mancato rispetto degli *iura naturae* e quella del *naturam verti* trovano spazio in

---

[338]Per tutte le citazioni di questo paragrafo si rimanda a Mazzoli 1996, p. 14. Per una trattazione più estesa di questo tema si faccia invece riferimento a Pohlenz 1978, pp. 126-128; 228; 235-38.

[339]Arcellaschi 1990, p. 47. Esempi di questa concezione della natura sono ampiamente presenti nell'opera senecana. Si consideri per esempio *ad Helv*. 8, 2: *duo, quae pulcherrima sunt, quocumque nos moverimus sequentur, natura communis et propria virtus* e anche *De vita beata* 3, 3: *interim, quod inter omnis Stoicos convenit, rerum naturae assentior; ab illa non deerrare et ad illius legem exemplumque formari sapientia est. Beata est ergo vita conveniens naturae suae, quae non aliter contingere potest quam si primum sana mens.* Mazzoli 1996, p. 15 e s., propone innumerevoli passi della prosa senecana atti a dimostrare l'impianto dottrinale di Seneca e l'interscambio fra uomo e natura. Vi è in particolare un passaggio in cui Seneca sintetizza, secondo Mazzoli, la sua visione della «organica, solidaristica della realtà universale»: si tratta del celebre passo di *ep*. 95, 52 s.: *omne hoc quod vides, quo divina atque humana conclusa sunt, unum est; membra sumus corporis magni. Natura non cognatos edidit, cum ex isdem et in eadem gigneret. [...]Homines in commune nati sumus. Societas nostra lapidum fornicationi simillima est, casura nisi in vicem obstarent, hoc ipso sustinetur.*

[340]Mazzoli 1996, p. 23.

quasi tutti i drammi del Cordovese[341] ma la riflessione in merito all'esistenza secondo o contro natura riveste nel nostro dramma un'importanza tale da condurre Arcellaschi a definire la *Phaedra* come una «*meditatio naturae*».

Sono in particolare il primo e il secondo atto a fornirci gli spunti di riflessione più significativi. In entrambi i casi ad intraprendere il discorso in relazione a questo tema è il personaggio della nutrice.

La trattazione di questa tematica antitetica subisce molteplici variazioni fra le due scene in primo luogo perché la balia si rivolge a due personaggi differenti, Fedra dapprima e poi Ippolito e, di conseguenza, i suoi discorsi hanno obiettivi assolutamente opposti.

In entrambe le situazioni, infatti, la *nutrix* si propone di dimostrare all'interlocutore di turno l'errore insito nelle sue scelte di vita, ma nel primo caso ella vuole porre un freno alla pericolosa passione di Fedra e così al suo *furor* d'amore per Ippolito; nella seconda occasione invece – fallito il tentativo di far tornare la padrona a più miti consigli e temendo che la regina concretizzi i suoi propositi suicidi – la balia si rivolge ad Ippolito esattamente con lo scopo opposto, ossia quello di ammorbidire il duro animo del principe per favorire la possibilità che egli possa cedere alle *avances* di Fedra[342].

Gli argomenti sui quali la nutrice fonda i suoi ragionamenti, proprio in virtù delle diverse finalità che di volta in volta si propone, sono pertanto assolutamente differenti giacché – in virtù della grande abilità oratoria che caratterizza in Seneca questo genere di personaggi – ella ricollega le sue riflessioni a motivi che possano essere familiari ai suoi interlocutori cercando di toccare le giuste corde

[341] A questo proposito si rimanda alla ricca carrellata di passi offertaci da Mazzoli 1996, p. 18 ss.

[342] Ci affidiamo a tal proposito alle riflessioni di Giomini 1955, p. 59: «considerato così, a prima vista, il rigore logico della *τροφός* ha tutto l'aspetto di una sano ragionamento, di una sicura conoscenza ed esperienza dei problemi della vita, sembra dettato da saldi principi morali e soprattutto da un alto senso della personalità umana; manca in realtà di quella spontaneità di intenti, di quel sostrato di sincero fervore ... necessari al tono del discorso, inutili però al personaggio, quale è appunto la nutrice, ormai alleata a Fedra nella scelleratezza».

per smuoverli dalle loro decise posizioni. La balia, in effetti, fonda il discorso rivolto a Fedra su argomenti relativi ai legami parentali – tema assai caro alla figlia di Minosse – e parla ad Ippolito riferendosi frequentemente al mondo naturale e silvestre, luogo d'elezione per eccellenza del giovane.

Obiettivi e tematiche dei due passi in questione sono dunque completamente divergenti, secondo la modalità senecana di costruire antitesi nell'antitesi, come in un gioco di scatole cinesi nel quale diventa complesso risalire al punto di partenza.

Ciò che lega i due dialoghi dei quali ci occuperemo fra breve, oltre alla tematica di fondo che dà il titolo al nostro capitolo, è soprattutto un elemento: in entrambe le situazioni la *ratio* della nutrice e la sua eloquenza sono destinati a venire irrimediabilmente sconfitti e i due personaggi – sebbene Fedra mostri qualche momento di apparente esitazione – al termine del colloquio con la donna rifiutano di modificare la propria posizione.

Nel caso dell'eroina, ella, ormai preda di un *furor* incontenibile, pur desiderandolo, afferma di non essere in grado di scacciare la peccaminosa passione che si è impadronita di lei. Diversa la situazione di Ippolito che non riconosce alcuna colpa nella propria scelta di vita, considerandola al contrario l'unica possibile per chi desideri un'esistenza pura ed esente dal vizio, e che pertanto non manifesta alcuna intenzione di modificare il proprio percorso esistenziale.

Nonostante vi siano, nel corso della tragedia, altri punti nei quali l'antitesi in questione viene nuovamente sfiorata, scegliamo di occuparci soltanto dei due passaggi di cui si è detto poiché contengono una trattazione del tema più completa e argomentata e pertanto risultano forieri di elementi di riflessione adeguati ai fini della nostra analisi.

1. FEDRA E IL *NEFAS* DEL *FUROR*: LA *PROLES CONFUSA*

Nel discorso che la nutrice rivolge a Fedra nel corso del primo atto, la donna intende dimostrare, affrontando il tema dell'unione fra parenti e quindi dell'incesto[343], il fatto che il sentimento che Fedra nutre per il figliastro e i comportamenti che ella vuole mettere in atto per ottenere il proprio scopo siano profondamente contro natura e quindi destinati a sovvertire ogni regola[344].

Il tema dell'incesto sembra essere assai caro a Seneca che, oltre che nella *Phaedra*, se ne occupa diffusamente anche nell'*Oedipus*[345], tragedia connessa per antonomasia a questa questione.

Questo interesse può dipendere dal fatto che l'incesto rappresentava, come osserva giustamente Viansino, «il modello di vita offerto dal potere (Claudio con

[343]Per quanto riguarda il raffronto con i modelli, greci e latini, in relazione al tema dell'incesto, ci rifacciamo alle interessanti osservazioni di alcuni studiosi. Viansino 1993, p. 590 effettua un confronto con la considerazione che di questo tema aveva Euripide: «Siamo qui di fronte alla donna che sceglie l'uomo, come è proprio della civiltà matriarcale mediterranea e motivo certo di scandalo per la Grecia indoeuropea maschilista. A questo scandalo si aggiunge l'incesto... su cui Euripide insiste poco (v. 946 μίασμα), moltissimo invece Seneca...la legislazione romana era infatti più severa con questo rapporto di quanto non lo fosse il comune sentire greco». Anche Ovidio, in *her*. 4 aveva messo in evidenza questa tematica. La scaltra Fedra ovidiana si preoccupa infatti nella sua lettera di mettere bene in evidenza l'inesistenza di un effettivo legame di parentela tra ella stessa e Ippolito. Si noti in proposito Introna-Masselli 2008, p. 107: «e allora con atteggiamento rassicurante, Fedra, utilizzando quei *loci a persona* che prevedevano l'attenzione al *genus*, comincia col far passare per regolare l'eventuale proposta di relazione fra loro due, non più o non ancora matrigna e figliastro, se rapportati a famiglie tra loro estranee. Fedra si presenta cioè al *vir Amazonium* (v. 2) come *puella Cressa*: con ciò... sottolinea di essere di fronte ad un *vir* appartenente a una stirpe diversa dalla sua, un *vir* che per lei, ora, potrebbe anche non essere il figlio di Teseo, suo marito».

[344]Si cita, a tal proposito, Solimano 1986, p. 102 s.: «il rapporto familiare, spesso ricorrente nelle tragedie senecane, soddisfa il gusto del crescendo, in quanto aumenta la gravità dell'azione, che inevitabilmente provoca lo stravolgimento delle leggi di natura». Il tema dell'agire contro natura e della *novitas* dello *scelus* trova largo spazio anche all'interno della *Medea* senecana, dove non è però l'amore ad essere contro natura, ma il delitto che Medea medita di compiere. Si vedano in particolare i vv. 604 ss.,in cui il coro rimprovera la maga di volere spezzare i *sancta foedera mundi* o ancora le parole di Medea riprese dalla nutrice ai vv. 692-693.: *Iam iam tempus est / aliquid movere fraude vulgari altius e, ancora,* i vv. 757-758: *pariterque mundus lege confusa aetheris/ et solem et astra vidit*. Medea poi, quasi in conclusione del dramma, ormai preda del suo furore, giungerà a fare un vanto della propria crudeltà e dell'unicità del proprio delitto: *Hoc age et faxo sciant/ quam levia fuerint quamque vulgaris notae /quae commodavi scelera* (vv. 905 - 907) e ancora, a pochi versi di distanza: *incognitum istud facinus ac dirum nefas* (v. 931)

[345] Il tema dell'incesto, sviluppato secondo la modalità dell'esasperazione dei legami parentali anche per mezzo dell'utilizzo intensivo di termini indicanti la parentela è ben evidente nell'*Oedipus*, come ci fanno giustamente notare Petrone,1984, p. 113 e Bettini 1983.

Agrippina, Nerone con la sorellastra Ottavia e forse con la madre stessa Agrippina)»[346]. Pertanto Seneca sceglie di stigmatizzare con vigore questo comportamento, attribuendo a tale tematica la finalità 'educativa' alla quale non si sottrae la maggior parte delle riflessioni proposte nei suoi drammi.

Come avviene di frequente, dunque, spetta alla nutrice affrontare il problema morale sotteso al tema.

A partire dal v. 165 la *nutrix* tende a mettere in evidenza due aspetti legati alla passione di Fedra: in primo luogo la *novitas* di tale sentimento – di cui si dirà nella sezione della tesi dedicata alle questioni parentali – e, in seconda istanza, la sua *impietas*, la nefandezza di tale azione.

Per quanto riguarda il tema della *novitas* la nutrice intende sottolineare il fatto che quello di Fedra è un delitto talmente inaudito e nuovo nella sua gravità da superare quello di Pasifae e da non essere mai stato commesso neppure dalle popolazioni barbare che abitano lande lontane e desolate.

Si presti attenzione invece, in questa sede, al secondo aspetto. La balia definisce per due volte lo *scelus* di Fedra *impium:* dapprima al v 165 quando parla delle *flammas amoris impii* e soprattutto ai vv. 171-172, quando dice:

> *miscere thalamos patris et nati apparas*
> *uteroque prolem capere confusam impio?*[347]

---

[346]Viansino 1993, p. 590. Anche Mayer 2002, pp. 39 s. sembra concordare sull'influenza che l'attualità ha avuto sulla scelta di Seneca di trattare questa tematica. Si ricordi che nel periodo repubblicano quello dell'incesto era un tabù che mai era stato trattato su un palcoscenico teatrale. Nel periodo imperiale, invece, «with … the retreat of drama from the public stage to the salon, however, such restraint was no longer necessary». L'attualità del tema è confermata anche dalla presenza di taluni riferimenti al tabù dell'incesto anche nell'*Apokolokyntosis* senecana. Si rimanda in particolare a 8.4, quando si fa cenno all'uccisione di Silano, accusato per calunnia di amore incestuoso con la sorella, perché non sposasse la figlia di Claudio, che Agrippina voleva dare in moglie a Nerone.

[347] Mazzoli 2006, p. 110, riflette sui versi 171-173 individuando in essi la presenza evidente segnali del *chaos* e del sovvertimento delle realtà che egli considera un elemento chiave della costruzione stessa dei drammi senecani, sulla base dell'utilizzo dei verbi *miscere*, *confundere* e *vertere* di cui Seneca fa un uso molto marcato nella sua produzione drammatica. A proposito di questo passo della *Phaedra* in particolare, Mazzoli afferma: «nei tre versi i tre verbi si susseguono in una sorta di *climax* dell'aberrazione, fino alla sovversione totale della *φύσις*, mediante *ignes* che sono sì, metaforicamente, quelli d'amore (o quelli nuziali) ma non possono

("sei pronta a mescolare il letto del padre e del figlio
e ad accogliere nell'empio ventre una prole indistinta?")

Quello che avverrebbe tra Fedra ed Ippolito, secondo il nostro modo di pensare, non rappresenta propriamente un incesto giacché fra i due non vi è effettivamente alcun legame di sangue. Per i Romani però la questione era molto più complessa in quanto l'unione di una stessa donna con due membri della stessa famiglia comportava per loro un'empia mescolanza di sangue, come ci suggerisce anche Petrone[348]: «quello che gli antropologi, studiosi della parentela, definiscono incesto di secondo tipo e, in base al mito tragico, chiamano 'del tipo Fedra', consiste, secondo il modello proposto da F. Héritier[349], nel fatto che due persone dello stesso sangue abbiano in comune un partner sessuale: per questo l'amore di Fedra è incestuoso, perché, qualora si realizzasse, un padre e un figlio si congiungerebbero con una stessa donna». La passione di Fedra poteva inoltre condurre a mettere al mondo una discendenza confusa, rendendo dunque empio il grembo della regina e creando una serie di situazioni ambigue all'interno della stessa famiglia. Sul significato dell'espressione *proles confusa* e sulle implicazioni antropologiche di questo tipo di discorso si è pronunciato recentemente Bettini[350] che, rifacendosi alle concezioni popolari della Roma del tempo – ma anche della cultura irlandese medievale – relative all'accoppiamento con due uomini appartenenti alla stessa famiglia, osserva: «è il seme maschile che realmente genera, mentre il grembo femminile funziona solo come una sorta di ricettacolo... Il seme maschile è talmente forte, che se una donna ne riceve di due tipi, e da due

non evocare la catastrofe dell'*ἐκπύρωσις*».

[348]Petrone 2008, p. 245. Recentemente su questo tema, mettendolo in relazione con la psicanalisi freudiana, si è interrogato anche Nuzzo 2007, p. 179: «in verità nelle opere di Freud non c'è l'esplicita menzione di un complesso di Fedra, forse perché l'illiceità della passione concepita dalla sposa di Teseo nei confronti del figliastro si fonda più che altro su norme di carattere sociale e non rientra, a rigor di termini, nel novero dei comportamenti di tipo incestuoso».

[349] Héritier F., *Les deux soeurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Paris 1994.

[350]Bettini 2002, pp. 93 ss.

maschi diversi, questi due semi si faranno entrambi spazio nel grembo materno e influiranno entrambi sulla *proles*» e conclude affermando: «tramite il grembo di Fedra, padre e figlio si troverebbero in una tale prossimità da configurare quasi un rapporto di tipo omosessuale. Ed è inutile dire che una situazione di questo genere, un'unione tra padre e figlio, è da considerarsi assolutamente incestuosa»[351]. Come afferma giustamente Degl'Innocenti Pierini, pertanto, «l'incesto non costituisce solo una nefasta commistione di valori, un ribaltamento perverso del *ius humanum et divinum* ma anche una sorta di stordimento esistenziale per cui non si è più in grado di attribuire il *nomen* corrispondente al rapporto di parentela».[352]

Per chiarire ulteriormente il concetto, al termine della sua *rhesis*, la *nutrix* fa due affermazioni estremamente significative. Al v. 173 dice infatti:

perge et nefandis verte naturam ignibus

(“continua, sovverti la natura con la tua nefasta passione”)

Con l'utilizzo del verbo *vertere* la donna vuole mettere in chiara luce l'atteggiamento per l'appunto contro natura di Fedra e il sovvertimento, da parte della donna, di tutto quanto è conforme all'ordine naturale.

Ai vv. 176 ss. la nutrice afferma inoltre che quando una donna cretese ama la natura *cedet legibus suis*, poiché mentre Pasifae si era unita con un essere facente

[351] Cfr. in proposito Petrone 1984, p. 110: «Il Minotauro, essere confuso perché di più nature, orrendo effetto della violazione e della separazione tra l'uomo e la bestia, è posto in relazione con il nuovo *nefas* erotico di Fedra, perché questo provocherebbe un'altra confusione, quella della stirpe, nella quale si sconvolgerebbero i rapporti se ella si unisse ad Ippolito e ne generasse dei figli. Il fantasma dell'incesto come cancellazione delle differenze tra padre, figlio e marito è analogicamente unito alla stessa serie dove è anche il Minotauro, che ha annullato in sé la differenza tra l'umano e il bestiale. Seneca discopre arcane correlazioni, intuisce somiglianze e rapporti e ne fa nuovo linguaggio drammatico». Si notino a riguardo anche le osservazioni di Guastella 1985, p. 105: «è importante sottolineare gli effetti che l'unione incestuosa ha sulla posizione dei nuovi nati, che risulta incerta... I figli di un'unione del genere, infatti, sarebbero contemporaneamente figli e nipoti di Teseo; figli e fratelli di Ippolito».

[352] Pierini 2003, p. 174.

parte di un mondo differente, quello animale, Fedra, peggiorando il delitto materno e compiendo un *nefas* ancora maggiore, desidera unirsi alla sua stessa prole.

Le unioni secondo natura dunque sembrano non essere neppure concepibili per la stirpe di Fedra, che invece è irresistibilmente attratta da tutto quanto superi i limiti e violi le regole che la natura stessa ha posto per gli uomini.

Il delitto di Fedra oltre che *impius* e contro natura viene definito molto frequentemente all'interno del I atto secondo le categorie del *fas* e, soprattutto, del *nefas*.

Una definizione interessante del concetto di *nefas* ci viene offerta da Florence Dupont che in maniera molto sintetica afferma che esso è «un crime extraordinarie» e che «se distingue du crime ordinaire, *scelus*, par le fait qu'il est inexpiable»[353]. Si tratta dunque di un crimine che va oltre l'umano poiché dagli uomini non può essere né concepito, né compreso, né, tanto meno, giudicato[354].

La Dupont lega inoltre il concetto di *nefas* con il diritto sacrale, infatti «dire d'un crime, *scelus*, qu'il est un *nefas*, c'est indiquer sa dimension religieuse, et désigner l'impiété du coupable»[355]e ne individua la vicinanza, etimologica e non solo, alla

---

[353] Cfr. Dupont 1995, p. 57.

[354] La Dupont 1995 vede nel *nefas* l'ultimo atto della trasformazione dell'eroe o dell'eroina mitologica in mostro: «Le crime inexpiable du héros tragique, *nefas*, lui permet donc de réaliser sa métamorphose en monstre mythologique et d'entrer ainsi dans les mémoires» (p. 59). La studiosa scrive inoltre (p. 59): «refuser de juger et de châtier un criminel parce que son crime est trop monstrueux, l'exclure ainsi du droit, revient à dire que les hommes n'admettent pas le *nefas* à moins de ne plus être un homme, fût-ce temporairement». La medesima studiosa in un altro testo (1988, p. 48 s.) definisce quali sono le condizioni che permettono di riconoscere un *nefas* e ne individua in particolare tre: 1. l'avvenimento assume forme strane e paradossali, tanto che l'eroe finisce per glorificare il suo *scelus* dandogli un carattere esemplare; 2. la dimensione simbolica: il crimine è affermazione di valori inversi rispetto a quelli dell'umanità; 3. il *crimen* è percepito come un abominio e suscita orrore.

[355] Dupont 1995, pp. 61 ss.: «Donc le *nefas* tragique est intelligible à partir de l'impiété religieuse, même s'il n'est pas une impiété ordinaire. On comprend par ce détour comment le coupable se confond avec son crime et peut devenir un monstre exclu de la société des hommes». Anche Solimano 1986, p. 103 si è occupata di questo concetto notando come nella *Phaedra* le occorrenze delle voci *nefas* e *nefandus* siano superiori rispetto a tutti gli altri drammi senecani (22 su un totale di 109) e come questi termini vengano variamente utilizzati da tutti i

sfera dell'*infandum:* poiché il *nefas* in quanto delitto abominevole e inumano è anche impronunciabile[356]. Giannina Solimano illustra inoltre come «il valore sacrale del termine, affievolitosi dal periodo cesariano in poi, è recuperato e accostato al significato spiccatamente etico, ricco di risonanze interiori e individuali»[357].

Un saggio di Palmira Cipriano si occupa esattamente di questo contrasto nell'intera letteratura latina, notando come l'impiego di *nefas* nella sua funzione sostantivale «trova una diffusione larghissima, soprattutto nella letteratura del periodo giulio-claudio, per la sua stessa capacità di designare cose particolarmente mostruose»[358]. La studiosa distingue inoltre l'utilizzo del termine con il significato di sacrilegio, in relazione ad azioni contro istituti o persone sacre agli dei; come violazione della *pietas* soprattutto verso i parenti; ma ne individua anche l'accezione più vicina al nostro utilizzo, ossia quella di *nefas* come violazione della natura: «molto frequentemente, come abbiamo già accennato, *nefas* è usato a indicare tutto ciò che è al di fuori delle leggi della natura, cioè contro l'armonia naturale, che è insita in tutte le cose, animate e inanimate. Così di solito tale abnormità si configura come infrazione contro quello che è il normale rapporto sessuale umano: da ciò deriva che spesso *nefas*

personaggi del dramma per designare «un'azione illecita, un delitto particolarmente grave e soprattutto un atto sessuale non ammesso dal costume sociale e dalla religione, un'infrazione contro il naturale rapporto sessuale umano».

[356] Per l'etimologia dei due sostantivi oltre che Dupont 1995, p. 60. Si veda anche Ernout-Meillet 1932, alla voce «*fas*». Essi individuano in *fas* il significato di «permission ou ordre des dieux, 'droit divin', par opposition a *ius*, 'droit humain'» e ne analizzano il legame etimologico con il verbo *fari* il sostantivo *fatum*, Cfr. inoltre Benveniste 1969, p. 133 ss.

[357] Solimano 1986, p. 104.

[358] Cfr. Cipriano 1978, p. 82: «la letteratura di questo periodo, infatti, si distingue proprio per l'enormità delle passioni, degli odi, delle aberrazioni in essa espressi. *Nefas* si adatta a esprimere tutto ciò per la sua stessa patina sacrale, dalle risonanze arcane e profonde, per il valore emozionale che l'uso sempre più gli attribuisce. E infatti il massiccio uso di tale termine è indirizzato soprattutto ad esprimere l'anormalità fisica, sessuale, ogni abnorme natura, e la malvagità fuori dall'ordinario».

sia impiegato a designare l'incesto»[359].

Il termine *nefas* e gli aggettivi *nefandus* e *infandus* trovano, all'interno del I atto, uno spazio molto ampio e significativo sin dal monologo di Fedra, quando la regina parla dei *probra nefanda* (v. 126 s.) che toccano alle figlie di Minosse e del *nefas* (v. 128) a cui i loro amori sono da sempre congiunti. Al v. 115 ella accosta poi il neutro sostantivato *malum* all'aggettivo *infandum*, facendo riferimento a un peccato talmente grave da non poter neppure essere nominato. Fedra parlerà di *nefas* un altra volta, in un contesto molto differente, quando, al verso 254, decisa a salvaguardare la propria *fama* e il proprio *pudor* con la morte, affermerà:

morte praevertam nefas.

("che io prevenga con la morte il peccato")

Ancor più di Fedra, è la nutrice a impadronirsi della semantica del *nefas* e a farne largo uso, soprattutto per mettere in guardia la padrona di fronte alla gravità del suo *furor*. Al v. 143, dopo aver fatto presente alla regina che il suo delitto è ancor peggiore di quello della madre, ella dirà:

maius est monstro nefas

("un amore empio è peggio di un amore mostruoso")

Come in un sorta di *escalation* della colpa, di graduatoria dell'abominio, il *nefas* di Fedra risulta occupare una posizione superiore rispetto al *monstrum* della madre: il delitto di Pasifae era mostruoso ma quello di Fedra va oltre ogni legge e ogni regola umana, contro tutto ciò che rientra nella definizione di *fas*.

Al v. 153 e poco dopo al v. 166 l'anziana donna accompagnerà al sostantivo l'aggettivo *tantus*, ancora una volta teso a sottolineare l'enormità della colpa della padrona, tale che neppure le popolazioni barbare più crudeli osarono mai

[359] Cipriano 1978, p. 87.

macchiarsene.

Due sono le occorrenze dell'aggettivo *nefandus* nelle parole della *nutrix,* in entrambi i casi unite ad espressioni relative al passione di Fedra: *coitus nefandos* al v. 160 e *ignibus nefandis* al v. 173[360].

Fedra sembra essere perfettamente consapevole di commettere un *nefas* e dunque di mettere in atto un comportamento contrario alla morale e pertanto, diversamente da quanto avverrà nel caso di Ippolito, ella rinuncia a difendersi dalle terribili accuse della balia, mettendo in campo soltanto la propria impotenza di fronte al sentimento che la divora:

> *quae memoras scio*
> *vera esse nutrix, sed furor cogit sequi*
> *peiora*[361]*. Vadit animus in praeceps sciens*
> *remeatque frustra sana consilia appetens.*
> *Sic cum gravatam navita adversa ratem*
> *propellit unda, cedit in vanum labor*
> *et victa prono puppis aufertur vado.*
> *Quid ratio possit? Vicit et regnat furor,*[362]
>
> ("quello che dici è vero, lo so bene, nutrice
> ma un amore smanioso mi costringe
> al male. La mia anima consapevole di correre verso la sua rovina
> cerca invano di tornare a più sani propositi.
> Così quando il barcaiolo spinge controcorrente
> un naviglio troppo carico, la sua fatica è vana
> e la barca si arrende all'assalto dei flutti.
> Che cosa può la ragione? La passione ha vinto e mi domina").

Nella sua risposta Fedra, facendo riferimento, per due volte in pochi versi, al *furor* che agita il suo *animus,* sottolinea in maniera chiara di non essere in grado di opporsi, come la nutrice l'aveva implorata di fare, al sentimento divampante di

---

[360] Per quanto riguarda le occorrenze di *nefandus* nella *Phaedra* e nell'intero *corpus* tragico senecano si veda De Meo 1990, p. 102.

[361] Cfr. Medea 953: *ira, qua ducis, sequor*. Dopo una serie di laceranti cambiamenti di opinione, tormentata dal dolore di dover uccidere i propri figli, Medea cede alla propria passione, l'ira, così come Fedra si è arresa all'amore.

[362] vv. 177-184.

cui è preda. A tal proposito mi sembrano assolutamente calzanti le parole di Merzlak: «the nurse cannot understand Phaedra's helpessness. She consider *furor* something which Phaedra must control: *furorem siste teque ipsa adiuva* (248), *siste furibundum impetum* (263). Yet such admonitions negate the very nature of *furor* whose essence is ungovernability»[363]. Fedra è consapevole (usa infatti il verbo *scio* al v. 177 e poi ancora al 179) che la sua passione la porterà alla rovina ma sottolinea anche come tutti i suoi tentativi di sottrarvisi si siano rivelati vani (cfr. *frustra* v. 180 e *in vanum* v. 182).

Dalle parole della nutrice e da quelle di Fedra, a questo punto, sembra di assistere ad una vera e propria battaglia ingaggiata dalla regina con il suo furore amoroso. Si osservi semplicemente il lessico utilizzato dai due personaggi in questi versi. La balia afferma infatti, nei primi versi del suo intervento, che la padrona deve combattere il suo amore per Ippolito e che solo così sarà *victrix* (vv. 132-133: *quisquis in primo obstitit/ pepulitque amorem, tutus ac victor fuit;*). La donna, dal canto suo, si sente invece già sconfitta in questa battaglia. Nella celeberrima metafora marittima dei vv. 180-183[364] – in cui Fedra impiega a livello metaforico quella relazione con il mare e con le navi che la sua nascita cretese comportava e che aveva ella stessa sottolineato attraverso le sue prime parole sulla scena della tragedia – Fedra definisce la nave in preda alle onde *victa* e poco dopo, come per rendere più chiaro il paragone, afferma che il *furor vicit* et *regnat* e che quindi questa battaglia è già perduta in partenza, giacché ella sente che l'avversario contro cui deve scontrarsi è oltremodo potente e che ella non è assolutamente in

[363]Cfr. Merzlak 1983, p. 203. Si noti come al v. 248 la *nutrix* faccia riferimento non più all'amore ma al *furor* di Fedra. Ella dunque, nei suoi inviti alla moderazione e nei suoi tentativi di scacciare dall'animo di Fedra il suo sentimento peccaminoso, utilizza senza distinzione sia il termine *amor* che il termine *furor*.

[364]Anche la Clitemnestra dell'*Agamemnon* utilizza (vv. 138-143) una metafora del tutto simile per esprimere uno stato d'animo analogo a quello di Fedra: *fluctibus variis agor/ ut, cum hinc profundum ventus, hinc aestus rapit, incerta dubitatunda cui cedat malo*....Riguardo al tema dell'incertezza dei personaggi senecani si veda in particolare Tietze 1987.

grado di affrontarlo[365].

Con queste parole Fedra, da un certo punto di vista, ammette che i suoi comportamenti e addirittura i suoi pensieri non sono conformi alla natura, ma cerca in qualche maniera di giustificarli: dapprima con il ricorso alla questione della parentela – si pensi solo alla sezione conclusiva del monologo: *nulla Minois levi/ defuncta amore est, iungitur semper nefas* – poi nascondendosi dietro al *furor* che, sebbene ella cerchi di opporvisi, *cogit sequi /peiora* (vv. 179 s.) e, pertanto, *vicit*

[365]Cfr. Mantovanelli 1998, p. 242: «l'associazione di virtù e vizi al campo semantico della vittoria è usuale per un popolo che ama raffigurarsi la vita come una battaglia; e tanto meno può stupire in un autore che ha visualizzato l'universo morale come un campo di battaglia tra due opposte fazioni. E nella *Phaedra* la vittoria è proprio della *Libido*: *quid ratio possit? Vicit ac regnat furor*, v. 184; *vincit sanctos dira libido*, 981». Lo studioso propone poi un paragone con il Tieste in cui al v. 46 si ha una sorta di personificazione icastica della *Libido victrix*. Cfr. inoltre Garbarino 1999, p. 33. la studiosa afferma, facendo riferimento sia alla *Phaedra* che alla *Medea*: «In questi drammi il destino finisce con l'identificarsi, per la vittima del *furor*, con il *furor* stesso che la domina e la travolge irresistibilmente: la passione è sentita come forza soverchiante e incontrollabile, come necessità appunto, come coercizione invincibile».

ac regnat (v. 184). Infine Fedra mette in campo persino la divinità a difesa della propria innocenza, attribuendo al suo *furor* un'origine divina. Quest'ultima considerazione di Fedra, cui la nutrice si oppone con vigore – come abbiamo già avuto modo di evidenziare – sarà ripresa dal primo Coro che risulta quasi interamente dedicato a suffragare questa opinione della regina facendo in qualche maniera da intermezzo e da punto di raccordo fra le osservazioni che la balia rivolge a Fedra e quelle indirizzate ad Ippolito riguardo al tema dell'esistenza contro natura.

2. LA CONCLUSIONE DEL I CORO: *VINDICAT OMNES NATURA SIBI*

Dato il rilievo che esso assume nel discorso relativo all'antitesi fra la divinità di Venere e quella di Diana, ci siamo diffusamente occupati dell'analisi dell'inno a Venere e a Cupido contenuto nel I Coro nel capitolo dedicato a questa contrapposizione divina.

In questa sede porremo lo sguardo soltanto sulla sezione conclusiva dell'ode, proprio in virtù della funzione di collegamento che essa ricopre fra i due passi che precipuamente interessano questo capitolo.

I versi 352-56 fanno da conclusione alla lunga ode del Coro e tentano in qualche maniera di chiudere l'argomentazione dei versi precedenti proclamando apertamente – dopo la lunga serie di esempi umani, mitici e animali del potere di Cupido – la convinzione dell'invincibilità del dio.

A suscitare il nostro interesse sono però, in particolare, i vv. 352-54:

> *Vindicat omnes natura sibi.*
> *Nihil immune est, odiumque perit*
> *cum iussit amor;*
>
> ("la natura reclama i suoi diritti su tutti gli esseri e
> non dispensa nessuno: anche l'odio si perde,
> se lo vuole Amore,")

Anche il Coro fa riferimento alla natura inserendola in una *sententia* che si presta a molteplici interpretazioni ma che certamente manifesta un evidente legame con le parole rivolte dalla *nutrix* a Fedra in merito al tema del suo amore contro natura[366]. La *nutrix* si era infatti a lungo spesa, nel corso del I atto, a dimostrare alla padrona che il suo amore andava contro ogni legge di natura, qualificandolo come nefasto e incestuoso. A queste dure accuse, dalle quali Fedra non aveva voluto difendersi, risponde molto semplicemente il Coro affermando esplicitamente che la natura reclama i suoi diritti su tutti gli esseri umani. L'analisi degli elementi costitutivi di questa frase, costruita con estrema cura, rendono ben intellegibile quanto il Coro vuole far intendere. Da una parte infatti, in questo contesto, il temine *natura* «is more or less equivalent to the sexual instinct» [367]; d'altra parte il verbo *vindico,* come ci ricorda giustamente De Meo, «è struttura semantica portante, un termine giuridico col quale si affermava il diritto di proprietà su cosa illegittimamente posseduta da altri. La natura reclama ciò che le è dovuto»[368].

Le affermazioni dei vv. 353 s. servono inoltre a ribadire ulteriormente il concetto espresso al verso precedente: dapprima si sostiene infatti che nessuno è immune dai dardi d'Amore[369]: non lo è Fedra, che dunque non è colpevole per il sentimento che prova e non lo sarà Ippolito, che tanto ostinatamente quanto inutilmente cerca di opporvisi. La disposizione chiastica, che mette poi in

[366]Occorre ricordare che,anche in questo caso, ci troviamo di fronte ad una reminescenza virgiliana giacché nelle *Georgiche* (loc. cit. v. 244) il poeta mantovano aveva concluso il suo ragionamento in maniera del tutto analoga a quella di Seneca per mezzo dell'espressione *amor omnibus idem.*

[367] Davis 1984, p. 400. Cfr. Giomini 1955, p. 70, che, a proposito di questa affermazione del coro sostiene che «è appunto il concetto universale dell'Amore, fondamentale nel dramma; quasi che il coro voglia ribadire il fatalismo già da Fedra sottolineato per la sua stirpe».

[368]De Meo 1990, p. 142. Cfr. anche Boyle 1987, p. 159: «vindicat embraces both the notion of making a legal claim to something (as one's property) and that of exacting legal redress or simply vengeance».

[369]Si noti che l'aggettivo *immunis* era già stato utilizzato nel prologo al v. 25.

contrasto *odium* e *amor* e che vede vittorioso quest'ultimo, rappresenta, inoltre, un richiamo ai vv. 238-240. In questa sezione del dialogo la *nutrix* aveva ricordato a Fedra l'odio che Ippolito nutre per tutte le donne e che, probabilmente, traeva origine proprio dall'odio che egli prova per lei. A causa della profondità del suo *odium* la nutrice definisce Ippolito *ferus*. La risposta, per nulla intimorita di Fedra:

Amor didicimus vinci feros[370]

(" si sa di selvaggi vinti da Amore")

dimostra la convinzione della donna, rafforzata dall'esperienza materna, che l'amore possa vincere sull'odio e sulla ferocia. Il Coro dunque, anche nei versi conclusivi della propria ode, manifesta una spiccata continuità con i ragionamenti di Fedra e suffraga le convinzioni espresse dalla regina circa la potenza di Amore.

Concordando con Fedra riguardo all'impossibilità di resistere al *furor* che divampa dentro di lei, il Coro classifica questo sentimento come un istinto totalmente naturale a cui tutti gli esseri viventi sono costretti a sottostare, poiché anche l'odio è costretto a cedere il passo, quando amore lo impone.

Queste significative affermazioni servono anche a rendere chiaro, ancor prima che il dialogo fra Ippolito e la balia abbia luogo, l'errore e la colpa sottesi alla scelta di Ippolito che rigetta e disprezza questa preziosa pulsione. Dunque non possiamo che dar ragione a Davis quando sostiene che: «in differents ways both Phaedra and Hippolytus have perverted sexual instincts, Phaedra through her certainly adulterous and possibly incestuous lust, Hippolytus through his denial of sexuality and misogyny»[371]. Nel passo in questione, tuttavia, il Coro sembra non voler porre l'accento sulla colpa di Fedra, quanto piuttosto su quella di cui

[370] v. 240.

[371] Cfr. Davis 1983, p. 120.

fra breve la nutrice accuserà Ippolito.

In effetti la *nutrix* cercherà, nel corso del II atto, proprio basandosi su considerazioni di questo tipo, di convincere Ippolito a cedere all'amore (e, nello specifico, a quello della matrigna) riaprendo, sotto una nuova prospettiva, quel continuo e incessante gioco di antitesi e di riprese che appare sempre più profondamente inscritto al dramma di Fedra.

3. L'ESISTENZA CONTRO NATURA DI IPPOLITO: LA CRITICA DELLA NUTRICE

Nei versi di apertura del II atto la nutrice descrive con angoscia le condizioni disperate della padrona, ormai completamente preda del *furor*. Questa prima scena non è priva di interesse ai fini dell'analisi in corso. In essa infatti appare chiaro il fallimento della nutrice che, nonostante i suoi tentativi, non è riuscita ad allontanare Fedra dal suo amore contro natura e, allo stesso tempo, sembrano trovare concreta realizzazione le osservazioni del Coro, riguardo l'impossibilità di sfuggire all'Amore.

A questo punto del dramma, di fronte al rischio di vedere perire la sua padrona, vinta dal *grave morbum* che la domina, la nutrice cambia radicalmente la propria posizione e, vedendo avvicinarsi al palazzo il giovane cacciatore, decide di *audere* il *mandatum scelus,* tentando la difficile impresa di convincere Ippolito che proprio lui, che si considera così puro e privo di colpe, si stia invece comportando in maniera assolutamente colpevole, poiché l'atteggiamento di cui tanto si compiace è fondamentalmente contro natura. L'intento precipuo che affiora continuamente dalle parole dell'anziana serva è infatti quello di dimostrare al giovane la non-naturalità del suo modo di vivere attraverso una serie di esempi e di riferimenti che, come sempre avviene, ci rimandano, per antitesi o per analogia, ad altri momenti del dramma, in quell'intricata catena di legami analogici fondamentali per la sua comprensione.

Nel primo atto la donna aveva messo in guardia la padrona, intimandole di tenersi lontana da un sentimento d'amore che comportava un profondo stravolgimento dei legami di parentela e che, di conseguenza, appariva come assolutamente contrario alla legge naturale. Ora la nutrice, tramite un ambiguo discorso, manifesta esattamente l'intento opposto e cerca di spingere il giovane proprio verso quel sentimento dal quale voleva tener lontana Fedra, mettendo sottosopra i principi da lei stessa espressi nel corso del primo atto e cercando di mostrare che a vivere un'esistenza contro natura non è Fedra ma Ippolito.
Ecco dunque che, all'interno della nostra antitesi tra esistenza secondo o contro natura, si sviluppa una nuova antitesi che riguarda il significato stesso di questa opposizione ed il valore che ad essa si intende conferire. A vivere contro natura ora non è più Fedra, che ha ceduto davanti alla potenza di un impulso che non si può controllare e che domina l'intero universo, ma Ippolito, che proprio a questo impulso rifiuta severamente di sottostare.
Sono principalmente due i motivi che la *nutrix* adduce a sostegno della propria tesi: uno, più generico, concernente la scelta da parte del giovane di una vita completamente difforme da quella dei suoi coetanei e per di più improntata alla solitudine delle *silvae,* e uno, più strettamente connesso al raggiungimento del proprio obiettivo, relativo al rifiuto da parte del ragazzo di avvicinarsi all'amore.

3.1. Ippolito è contro natura perché diverso dagli altri

La nutrice inizia il suo discorso cercando di instillare sottilmente in Ippolito l'idea che il suo comportamento non sia conforme ai dettami della natura, poiché egli rifiuta sdegnosamente ciò che essa ha voluto donargli: le fortune e i beni che, proprio per diritto naturale, spetterebbero ad un giovane, per di più del suo rango. Il discorso della donna prosegue poi sul medesimo tono con l'auspicio che il ragazzo si lasci andare ai piaceri che maggiormente caratterizzano la gioventù:

potius annorum memor
mentem relaxa: noctibus festis facem
attolle, curas Bacchus exoneret graves[372].

("Ricordati, sei giovane,
rilassa l'animo; alza la fiaccola nelle notti di festa
alleggerisci col vino il peso dei tristi pensieri").

La *nutrix* lo invita ad affrontare la vita con maggiore spontaneità, senza privarsi delle gioie di cui il suo tempo è assai ricco: attraverso degli inviti ora più marcati, tramite gli imperativi *relaxa* e *attolle,* ora più lievi, per mezzo dell'esortazione al congiuntivo *exoneret,* la nutrice suggerisce ad Ippolito di comportarsi come i giovani della sua età: di recarsi alle feste e di cedere alle lusinghe di Bacco, lasciando che il vino porti via ogni sua preoccupazione.

Questi atteggiamenti, che sono assolutamente contrastanti con il modo di vivere del giovane cacciatore, dedito alla purezza e, soprattutto, ben intenzionato a tenersi lontano da ogni eccesso, non contengono, almeno secondo quanto la nutrice vuole far credere ad Ippolito, nessuna colpa e non sono portatori di alcun vizio: anzi, sono assolutamente consoni e quasi obbligati per un giovane di stirpe regale come lui, addirittura necessari alla gioventù.

Nei versi immediatamente seguenti la nutrice procede nella medesima direzione esortando ancora una volta il principe tramite un imperativo: *aetate fruere*. Ella spiega poi molto chiaramente la ragione per cui Ippolito deve godere al massimo della sua età: essa *mobili cursu fugit.* Il motivo, topico, della giovinezza fugace[373], viene ribadito a non molti versi di distanza:

tristem iuventam solve, nunc cursus rape,

[372]vv. 443-445. Grimal 1965, p. 85 mette in luce ancora una volta il confronto obbligato fra questi versi (e quelli che a breve seguiranno) e i vv. 88-113 dell'Ippolito euripideo.

[373]Si tratta di un motivo molto presente nella letteratura latina soprattutto di età augustea: si confronti prima di tutto Hor. *carm.* 1, 11, 7 *fugerit.../ aetas*, ma anche *epist*. 1, 1, 23; Verg. *georg.* 3, 66 s.: *optima quaeque dies miseris mortalibus aevi prima fugit*. Questo tema è assai presente anche nella prosa senecana a partire dalle *Epistulae*.

effunde habenas, optimos vitae dies
effluere prohibe[374].

("Fuga quest'ombra dalla tua giovinezza, lasciala correre
a briglia sciolta, non perdere i giorni più belli
della tua vita").

Per dare maggiore legittimità alle proprie affermazioni la donna fa riferimento in questo senso anche ad una superiore volontà divina:

propria descripsit deus
officia et aevum per suos duxit gradus:
laetitia iuvenem, frons decet tristis senem[375].

("Ogni età ha il suo compito
l'ha voluto il dio, e ogni esistenza ha le sue fasi:
la gioia è per il giovane, la malinconia per il vecchio")

Mettendo in campo, ora più che mai, il ragionamento relativo alla vita secondo natura, parla di *propria officia,* di veri e propri doveri stabiliti e richiesti dalla divinità, per ciascuna età dell'uomo. Ragionando ora per coppie oppositive, la nutrice richiama l'espressione del v. 449 *tristem iuventam,* affermando che la tristezza si addice piuttosto alla vecchiaia e che il sentimento proprio dell'età giovanile è invece la *laetitia.* Questi precetti, a detta della donna, non nascono solo dalla sua esperienza ma sono dettati direttamente dal dio e Ippolito, pertanto, ha in certa maniera il dovere di sottostarvi.
Il tema dell'esistenza contro natura di Ippolito viene sottolineato ulteriormente nell'espressione che chiude questa sezione del ragionamento:

quid te coerces et necas rectam indolem?[376]

("perché ti inibisci e uccidi in te la natura?")

[374]vv. 449-451.
[375]vv. 451-453.
[376]v. 454.

Ippolito, agli occhi della balia, sta palesemente agendo contro natura: lo dimostra l'utilizzo del verbo *coercere* e, ancor di più, l'espressione successiva: *necare rectam indolem*[377]. Secondo lei, Ippolito sta in qualche modo forzando la propria natura mettendo in atto atteggiamenti assolutamente contrastanti con la *recta* indole che meglio si adatterebbe alla sua età.

La donna, per cementare ulteriormente questi assunti nella mente del suo padrone, si serve a questo punto di una similitudine tratta dal mondo campestre, forse ritenendo che, facendo riferimento ai luoghi che egli più di tutti conosce ed ama, il giovane sarà più ricettivo davanti agli stimoli da lei forniti. Ella afferma dunque:

> *seges illa magnum fenus agricolae dabit*
> *quaecumque laetis tenera luxuriat satis,*
> *arborque celso vertice evincet nemus*
> *quam non maligna caedit aut resecat manus:*
> *ingenia melius recta se in laudes ferunt,*
> *si nobilem animum vegeta libertas alit*[378].
>
> ("Darà una grande raccolta al contadino la messe
> che in erba lussureggia, rigoglio dei campi;
> e slancerà la sua cima sopra il bosco l'albero
> che una mano maligna non taglia e non pota:
> così per un indole retta è più facile la via della gloria
> se la libertà dà alimento e vigore ai suoi nobili istinti")

Anzitutto occorre notare brevemente il fatto che la nutrice si serva in questi versi di un lessico prettamente naturale, citando le messi (v. 455), gli alberi (v. 457), i boschi (v. 457), come se effettivamente volesse per un momento entrare nel mondo di Ippolito, per aumentare la concretezza delle proprie considerazioni,

---

[377]Grimal, 1965, p. 86 riscontra la vasta presenza di questo motivo anche nella produzione filosofica di Seneca. Cfr. *Tr. An*. 6, 4: *considerandum est utrum natura tua agendis rebus an otioso studio contemplationique aptior sit, et eo inclinandum quo te vis ingenii feret... male enim respondent coacta ingenia, reluctante natura, irritus labor est. Ira* II, 21, 1 et ss. : *plurimum, inquam, proderit pueros statim salubriter institui; difficile autem regimen est, quia dare debemus operam ne aut iram in illis nutriamus aut indolem retundamus.*

[378]vv. 455-60.

parlando di temi che non solo sono particolarmente cari al giovane, ma che soprattutto sono parte integrante della sua esistenza quotidiana.

Dunque per mezzo di questo linguaggio la nutrice spiega che, come le messi e gli alberi nei boschi possono crescere rigogliosi solo se non vengono tagliati o potati da una mano ostile, così per lui sarà più agevole la via verso la gloria se il suo animo, già di per sé nobile, potrà formarsi totalmente libero da ogni costrizione[379]. Si tratta dunque di una invocazione alla *libertas*, ma intesa in maniera completamente opposta a come è uso intenderla Ippolito. Non si fa riferimento, in questa sede, alla libertà della vita nelle selve, lontano dagli obblighi di palazzo: la *libertas* a cui accenna in questo momento la nutrice ha in sé qualcosa di meno puro: è la libertà dai vincoli etici e dalle costrizioni morali che, secondo la donna, impediscono ad Ippolito di godere appieno del suo tempo e dei numerosi piaceri che esso sa offrire.

3.2. Ippolito è contro natura perché rifiuta l'amore

Nel corso del suo lungo discorso la nutrice si richiama più volte, ma mai in maniera troppo esplicita, al tema che più le era caro sin dal principio: l'amore e in particolare il rifiuto di questo sentimento da parte di Ippolito.

Già ai vv. 447 s., in maniera apparentemente casuale, la donna aveva inserito, fra le gioie della gioventù di cui Ippolito dovrebbe godere, proprio l'amore, affermando:

> *nunc facile pectus, grata nunc iuveni Venus:*
> *exultet animus. Cur toro viduo iaces?*

[379] Si noti a tal proposito quanto giustamente osservato da De Meo 1990, p. 158: «va da sé che qui non è in gioco l'esattezza del dato tecnico, ché anzi la potatura può esserte in funzione di un maggior vigore di crescita (come d'altra parte può rendersi talora necessario il controllo degli istinti nella natura umana): alla nutrice preme al momento porre sullo stesso piano la educazione dell'uomo secondo natura e la crescita spontanea dell'albero».

("Ora si ha il cuore tenero, ora è il momento di amare:
da' sfogo ai sensi. Perché è vuoto il tuo letto?")

L'invito di questi versi appare piuttosto chiaro: Ippolito deve aprire il cuore a Venere, che giunge gradita ad ogni ragazzo. L'interrogativa retorica che segue queste affermazioni non fa altro che rafforzarne la potenza e sottolineare ancora una volta la non naturalezza dell'atteggiamento di Ippolito: la donna si chiede infatti, con simulato stupore, perché mai un giovane come lui si corichi in un giaciglio vuoto, senza la necessaria, e piacevole, compagnia di una donna.
La balia sottolinea ulteriormente questa questione a poca distanza dai versi testé citati, utilizzando nuovamente lo strumento dell'interrogativa retorica:

truculentus et silvester ac vitae inscius
tristem iuventam Venere deserta coles?[380]

("insocievole, selvatico, ignaro del mondo,
passerai senza amore una deserta gioventù?")

Il linguaggio utilizzato in questi due versi presenta per noi numerosi elementi di interesse. In primo luogo la nutrice utilizza, per la descrizione di Ippolito, la medesima semantica silvestre e ferina con la quale il giovane è stato caratterizzato sino a questo momento. Lo si definisce infatti *truculentus* e *silvester* in perfetta continuità con l'immagine del giovane fornita sia al termine del primo atto (vv. 271- 273) sia nei versi di esordio del secondo (vv. 413-417). Anche l'utilizzo dell'aggettivo *tristis* era già servito per connotare il giovane nelle medesime due occasioni (v. 271 e 413), senza contare che solo a pochi versi di distanza la nutrice aveva già utilizzato l'espressione *tristem iuventam* (vv. 449) nella stessa posizione all'interno del verso e, seppur in maniera meno esplicita, sempre con riferimento alla mancanza dell'amore. In entrambi i casi Ippolito

[380]vv. 461 s. cfr. Verg. *aen.* 4, 32: "*solane perpetua maerens carpere iuventa, /nec dulcis natos, Veneris, nec praemia noris*?"

appare infatti "costretto" a trascorrere una triste gioventù proprio perché volutamente si priva della compagnia femminile. Come al v. 448 si parlava infatti di *viduo toro* così ora la *nutrix* fa riferimento a una *deserta Venus*. In entrambi i casi l'aggettivazione utilizzata richiama l'idea della mancanza, della privazione, e, mentre nel primo caso si parlava genericamente di *torus,* ora invece, e per la seconda volta nell'arco di pochi versi, la nutrice fa apertamente riferimento a Venere, citata in quanto simbolo e ipostasi divina del sentimento d'amore.

Non si deve inoltre dimenticare che, proprio all'interno di quell'invocazione a Diana che precede queste considerazioni, la nutrice aveva scongiurato la dea di far tornare il suo giovane padrone in *iura Veneris* (v. 417). Si procede dunque coerentemente con la linea tracciata a partire dall'inizio del secondo atto. Sin dalla preghiera recitata alla dea Diana, a partire dal v. 406, erano infatti già presenti entrambi gli elementi costitutivi dell'interrogativa dei vv. 461 e 462: la ferinità e crudeltà di Ippolito e insieme la necessità di riportare il giovane a più miti consigli e, soprattutto, di avvicinarlo all'amore.

Nelle riflessioni successive (vv. 463-65: *hoc esse munus credis indictum viris,/ut dura tolerent, cursibus domitent equos /et saeva bella Marte sanguineo gerant?)* la nutrice lamenta il fatto che Ippolito si dedichi solamente alle fatiche della caccia e della guerra, prediligendo dunque il servizio reso al dio Marte e tralasciando del tutto la dea dell'amore. La nutrice vuole però dimostrare ancora una volta al figlio di Teseo che il suo atteggiamento non risponde per nulla ai dettami della natura e neppure al volere degli dei giacché:

> *providit ille maximus mundi parens,*
> *cum tam rapaces cerneret Fati manus,*
> *ut damna semper subole repararet nova*.[381]
>
> ("il padre dell'universo ha provveduto,
> vedendo così rapaci le mani della morte,

[381] vv. 466-68.

a compensare le perdite con prole sempre nuova").

Ippolito sarà pure seguace di Diana, o di Marte, ma vi è una divinità, che viene ora definita per mezzo della perifrasi *maximus mundi parens* (ed è chiaro il riferimento a Giove), che comanda su tutti gli altri dei e pure sugli uomini e che ha stabilito che vi sia una continuità della specie umana la quale, per quanto possa essere distrutta dalle *manus rapaces Fati*, è destinata a perpetuarsi riproducendosi in eterno. Per la seconda volta dunque (il primo riferimento risale al v. 451) la *nutrix* chiama in causa il padre degli dei per dare maggior vigore e maggiore autorevolezza alle proprie considerazioni, nella speranza che Ippolito si lasci convincere dal richiamo all'autorità del nume sommo. Citando Giove, la nutrice legittima in qualche maniera le proprie affermazioni e le riconnette non solo alla volontà divina, ma soprattutto alla legge della natura di cui Giove rappresenta l'autorità garante.

La natura quindi ha stabilito, per la conservazione della specie umana, che l'uomo e la donna si uniscano. Pertanto non vi può essere nulla di sbagliato in questo: anzi, senza l'amore, si sostiene ancora nei versi che ci accingiamo ad esaminare, il mondo *iacebit squalido turpis situ* (v. 471). Ai vv. 472-474 la nutrice presenta infatti ad Ippolito la desolante immagine di come apparirebbe l'universo *deserta Venere*:

vacuum sine ullis piscibus stabit mare,
alesque caelo derit et silvis fera,
solis et aer pervius ventis erit.

("Il mare non guizzerà più di pesci
mancheranno ali al cielo , fiere al bosco
e per le vie dell'aria passerà solo il vento").

Colpisce, in questi pochi versi, l'esatta rispondenza con quanto affermato dal coro ai vv. 330-338. Mentre il coro, celebrando la potenza di Venere, aveva illustrato il suo dominio su tutti i regni terrestri, la nutrice immagina la desolazione e la

solitudine in cui quei medesimi regni giacerebbero, se non vi fosse Venere a renderli floridi e a popolarli.

Già i vv. 469-70 fungevano da apertura per questo ragionamento, giacché la *nutrix* aveva affermato:

> *excedat agendum rebus humanis Venus,*
> *quae supplet ac restituit exhaustum genus.*
>
> ("è Venere che colma i vuoti della razza umana
> e ne reintegra il numero")

La nutrice conferisce ora a Venere il ruolo di *restitutrix* del genere umano: suscitando infatti negli uomini l'amore la dea fa sì che essi perpetuino la specie. L'azione della dea è dunque assolutamente necessaria, indispensabile per tutti gli esseri viventi, e, di conseguenza, tutt'altro che contraria alla natura.

Finalmente, la nutrice giunge al termine del suo lungo ragionamento concludendo che, se tutti gli uomini avessero optato per la medesima scelta di vita fatta da Ippolito, per una *sterilis iuventus* e una *caelibs vita*, non vi sarebbe alcuna continuità per la specie umana che si sarebbe esaurita in una sola generazione (vv. 478-80: *caelibem vitam probet/ sterilis iuventus: hoc erit, quidquid vides,/unius aevi turba et in semet ruet*[382]). Dunque l'esistenza di Ippolito non è per nulla conforme alle leggi di natura, anzi se ne discosta decisamente, tanto che la nutrice, concludendo queste riflessioni così come le aveva iniziate, ossia con una serie di marcate esortazioni al giovane principe, lo invita a seguire la natura frequentando la città e intrattenendosi coi suoi coetanei (*proinde vitae sequere*

[382]La profonda radice filosofica di questi versi è ben individuata da Boyle 1987, p. 166 come: «a central principle of the Stoic ethics from Zeno and cleanths onwards... Cfr. Cic. *off*. 1.100: if we follow nature as our guide, we shall never go astray (*quam (naturam) si sequemur ducem, numquam aberrabimus*). See also Sen. *ep*. 41, 9; 90,4; 90, 16 ... and *Ep*. 5, 6 : our motto, as you know, is to live according to nature (*nempe propositum nostrum est secundum naturam vivere)*».

naturam ducem:/ urbem frequenta, civium coetum cole, vv. 481-82[383]). Marcata e certamente non casuale è la ripresa delle già citate affermazioni del coro ai vv. 352 s[384]: la natura, come sosteneva il Coro e come ribadisce ora la nutrice, rivendica la propria autorità su tutti gli esseri viventi: nessuno può considerarsi immune dal suo potere e pertanto non resta che sottoporsi docilmente alla sua potenza.

Queste parole alimentano ulteriormente la già forte opposizione tra l'universo cittadino e quello silvestre giacché Ippolito, come ha dimostrato nella monodia e come spiegherà fra breve nella lunga risposta fornita alla balia, evita con cura sia di partecipare alla vita cittadina sia di frequentare gli abitanti dell'*urbs*: l'unico luogo che il giovane desidera frequentare è la *silva* e l'unica comunione che gli interessa è quella con i propri *comites*, con i cacciatori che lo accompagnano nelle

[383] Si rimanda, per alcune riflessioni significative su questi versi a Davis 1983, p. 125.
[384] *vindicat omnes natura sibi/nihil immune est, odiumque perit cum iussit Amor.*

sue avventure per i boschi.

4. L'ESISTENZA SECONDO NATURA DI IPPOLITO: LA DIFESA DEL GIOVANE

«Il monologo di Ippolito è volto alla esaltazione della vita secondo natura, con esplicito richiamo all'età dell'oro»[385]. Questa semplice affermazione di De Meo ci pone immediatamente davanti al primo motivo di contrasto contenuto nella risposta di Ippolito rispetto a quanto affermato dalla *nutrix.* Egli ritiene infatti che l'unico modo di vivere secondo i dettami della natura sia quello scelto da lui, in opposizione all'universo corrotto nel quale la nutrice vorrebbe coinvolgerlo.

Nella sua risposta infatti il giovane figlio di Teseo ribatte punto su punto alle accuse rivoltegli, alimentando ulteriormente la complessa dialettica contrastiva messa in moto dal discorso della donna. La potenza del contrasto tra i due personaggi acquista ulteriore valore grazie al meccanismo iniziale di ripresa di gran parte dei concetti chiave presenti nel discorso della nutrice – tramite il riuso puntuale di termini o espressioni pronunciate dalla donna – con valenza e significati totalmente opposti:

> *non alia magis est libera et vitio carens*
> *ritusque melius vita quae priscos colat,*
> *quam quae relictis moenibus silvas amat*.[386]

---

[385]De Meo, 1990, p. 163 continua così la sua riflessione in proposito: «ma nelle sue parole è sottesa la filosofia del poeta, che medita sul degrado dei tempi e sulla vila adulazione che imperversa intorno ai potenti lasciando intravedere i segni premonitori di quella 'angoscia' che nel mondo romano durante il II e il III secolo si farà sempre più intensa e coinvolgente per tutti». A tal proposito si confrontino anche le riflessioni di Grimal 1965, p. 90: «Hippolyte répond à la nourrice par un autre exposé. L'ensemble formant un débat entre la vie sauvage et la vie urbaine. Certains arguments sont déjà présentés par Hippolyte chez Euripide, v. 73 et suiv, (offrande de la couronne à Artémis). Mais ici l'analyse est plus poussée. Elle part toutefois de la même notion, celle de *σωφροσύνη* (Eur. *Hipp*. vv. 379-80)».

[386]vv. 483-485.Boyle 1987, p. 166 ci ricorda che «elogies of the simple or natural life occur frequently in roman poetry. With Hipp. Defence here cf esp. Lucretius 2.20ff., Horace epode 2.1.ff; Virg. Geo 2. 458-74, 493ff and ovid Met. 1.89ff. See also HF 159ff, Thy 446-70, and the decsription of the primitive life according to nature at Ep. 90. 36ff. Praise of poverty and the simple life and the condamnation of wealth and luxury were standard topics of declamation:

("non c'è vita più libera e priva di vizi
e più seguace dei costumi antichi
di quella che abbandona le mura e ama le selve")

Ippolito avvia il suo discorso in maniera, a mio parere, assai efficace e significativa. In soli tre versi infatti ribatte molto sottilmente ma altrettanto chiaramente a buona parte delle critiche ricevute. Alla nutrice che al v. 460 gli aveva parlato di quella *libertas* che alimenta gli animi nobili, Ippolito risponde ora che l'unica vita libera, per lui, non è affatto quella esente dai divieti e dalle proibizioni, ma piuttosto quella *carens vitio*, priva di quei lussi e di quelle scelleratezza verso cui la nutrice aveva tentato di spingerlo. Al termine del proprio intervento, inoltre, la donna aveva apostrofato il giovane con l'invito, non privo di una certa valenza politica, a *civium coetum colere*. Ippolito riutilizza abilmente il medesimo verbo per affermare che ciò che egli intende onorare non sono certo le riunioni dei suoi concittadini quanto invece i *ritus priscos*: « les coutumes antiques, sans aucune valeur religieuse»[387].

Tra i tre versi citati sicuramente più significativo è il v. 485 nel quale il giovane esprime con estrema chiarezza la sua posizione: è veramente libero solo l'uomo che, *relictis moenibus*, trova rifugio nelle selve.

I versi nei quali Ippolito oppone i due spazi antitetici della *silva* e della città hanno già ricevuto ampia trattazione nel capitolo precedente e pertanto si rimanda a quanto detto in proposito in quella sede. Ippolito aveva parlato di una vita libera, all'aria aperta, lontana dai segreti e dai peccati del *regnum:* un'esistenza in cui è la natura stessa a donare agli uomini tutto quello di cui possono aver bisogno: un morbido giaciglio su cui dormire, acqua fresca che sgorga dalle fonti e frutti rigogliosi che offrono un *facilis cibus* agli abitanti del bosco: risulta chiaro, sin da queste prime considerazioni, quanto Ippolito

see Sen. Rhet. Con. 2.1. 11-13».

[387]Cfr. Grimal 1965, p. 90.

ritenesse più conforme alla natura questo genere di vita, piuttosto che quella prospettatagli dalla nutrice.

L'intento sotteso a questa descrizione sembra essere quello di mostrare, tramite dei semplici esempi, la validità della sua scelta e la sua conformità ai dettami della natura, in aperto contrasto con ciò che invece la nutrice considera naturale per lui: la vita in una città che egli considera corrotta e dimentica del buon senso di un tempo e la compagnia di uomini e donne dediti a piaceri infimi e tormentati dalla paura e dal senso di colpa.

Per rendere ancor più chiaro questo concetto Ippolito appronta il celebre elogio dell'età dell'oro nel quale, descrivendo il modo di vivere degli uomini primitivi, vuole far emergere con ulteriore chiarezza la bontà della propria scelta che risponde pienamente ai principi della natura e che, pertanto, non può essere considerata in alcun modo contraria a questa. A seguito di questo celebre elogio di cui riproporremo gli elementi più significativi, Ippolito risponde anche alla seconda critica della nutrice, che lamentava il fatto che il giovane, volontariamente, si privasse delle gioie dell'amore.

4.1. Ippolito e l'elogio dell'età dell'oro (vv. 525-564)[388]: costruzioni antitetiche e riprese tematiche.

Sono molteplici e assolutamente significativi i precedenti letterari della tradizione greco-romana relativi al tema dell'età dell'oro, a partire dall'importante modello esiodeo[389].

---

[388] Lopez ha dedicato un ampio lavoro proprio all'analisi di questa sezione dell'opera (1979-80, pp. 155-176).

[389] Grimal 1965, p 94, definisce la narrazione di Ippolito «tradiotionnel dans la poésie latine» a partire dal carme 64 di Catullo sino a Virgilio e Tibullo. Per ragioni di spazio non sarà possibile elencare e commentare tutti i modelli di Seneca, pertanto verranno scelti e posti in nota soltanto alcuni passi particolarmente significativi. Si rende conto dei precedenti greci e di altri modelli latini nella presente nota: Es. *op*. 109-201; Pl. *pol*. 271c ss.; Arat., 96-136, Hor. *epod*. 16, 41 ss.; Verg *ecl*. 4, g*eorg*. 1, 121 ss., 2, 536 ss; Tib. 1, 3, 35 ss., Ov. *met* 1. 89-150, Stat., *teb.* 1, 144 ss. e anche Cat., 64, 384 ss. Coffey-Mayer 1990, p. 139 ci fanno notare soprattutto il preciso

Per quanto concerne la letteratura latina, è principalmente – ma non solo: basti pensare, per esempio, alla narrazione lucreziana delle vita degli uomini primitivi[390] – il primo periodo del principato a tramandarci una discreta quantità di richiami, da parte dei maggiori poeti del tempo (Virgilio fra tutti, ma anche Ovidio e, fra gli elegiaci, Tibullo), al tema in questione giacché, come evidenzia giustamente Pianezzola in un importante lavoro in merito[391], «in epoca augustea

---

richiamo a due passi ovidiani: *am*. 3, 8, 41-8 e *metam.* I, 94-102; in particolare i due studiosi notano il fatto che Seneca descriva l'età dell'oro preservando il medesimo ordine utilizzato da Ovidio nelle sue descrizioni: «no boundary stones = *Am*. 3, 8, 42; no sailing= *Am*. 3, 8, 43 and *Met*. I, 94-5; sea-shore the natural boundary = *Am*. 3, 8, 44 and *Met* I, 196; no defences = *Am*. 3, 8, 47 (towers) and *Met*, I. 97 (ditches); no weapons = *Am*. 3, 8, 48 and *Met*. I, 99-100; no ploughing = *Met*. I, 101-2». in un interessante articolo, Segal 1983, p. 229-249, individua la presenza di questo tema, variamente declinato, in tutti i drammi di Seneca, evidenziando anche la costante presenza di riferimenti ad Orfeo e sottolineando il legame fra questo personaggio e Ippolito (p. 245). Si riprendono in questa sede solamente le interessanti conclusioni proposte dallo studioso: «Senecan tragedy creates a world of its own, a world defined negatively, in part, against the *topoi* of pastoral peace and musical calm that symbolize a potential harmony between man and nature. Throughout the plays that vision takes concrete poetic form in the figure of Orpheus and the related figure of Amphion, remote personages whose music charms nature, renders it useful to human purposes, and can sometimes even defeat death. More frequently, however, this songful accord is effaced by the violence that makes man a bestial victim of his own passions (*Hercules Furens, Phaedra*), or else it is overwhelmed by an anti-Orpheus whose magical control of nature images the abyss of insatiable hatred or vengefulness (*Thyestes, Medea)*. This is the dark underside of Orphic harmony with nature; this kind of cosmic sympathy dramatizes the depth of evil in the human soul».

[390]Il quinto libro del *De rerum natura*, con il racconto della vita degli uomini primitivi (vv. 925-1010), benché non offra riferimenti espliciti all'età dell'oro, individua tratti e stilemi caratteristici presenti anche in buona parte dei passi citati e rintracciabili anche nel racconto di Ippolito. A proposito di questo legame tra i due autori si rimanda in particolare a Morgante 1974, pp. 3-40. che sostiene che, a proposito del progresso umano, Seneca e Lucrezio giungano alle medesime conclusioni, che potremmo sintetizzare così: «le verità è che Seneca, come Lucrezio, coonstata il continuo, incessante, cammino degli uomini, e, come Lucrezio, ritiene che essi per la loro stoltezza convertano in loro danno quel che potrebbe o dovrebbe essere un vantaggio ».Per un ampio commento del passo si rimanda a Bailey 1947, III, p. 1437 ss. Si citano in questa sede solo alcune osservazioni relative alla tradizione filosofica precedente a Lucrezio e alle differenze che il poeta apporta alla trattazione del tema rispetto ai suoi predecessori: «Lucr. breaks away from earlier traditions of a primitive Golden Age, as it was accepted by the Pythagoreans, and from the more modified picture given by Empedocles and largely adopted by Plato, who describes how men lived a simple life in friendship with one another and the beasts, beneath a genial climate and on an earth that supplied all their wants. With a remarkable insight he thinks out what their life must have been an describes both its pleasure and its hardships».

[391]Pianezzola 1999, pp.43-61. Cfr. anche Segal 1983, p. 248.

il mito dell'età dell'oro assume, come è noto, anche importanza specifica come fattore di propaganda politica. Se in generale l'età dell'oro, come il mito parallelo delle isole felici (città ideale, utopia), è essenzialmente fuga dal presente, in epoca augustea l'età dell'oro non rappresenta tanto il rifugio in un mitico passato quanto l'idealizzazione – fra propaganda e mito – della nuova realtà politica»[392].

Attingendo a piena mani da questi importanti modelli, Seneca elabora il celebre elogio dell'età dell'oro pronunciato da Ippolito al termine della seconda scena del secondo atto e costruito in maniera del tutto simile alla sezione precedente del suo monologo.

Ippolito suddivide la propria arringa in due sezioni ben distinte: i vv. 525-539, dopo una breve presentazione del tema, raccontano la vita pura e incontaminata dell'età primitiva e sono costruiti sull'insistita ripetizione del *non*, in anafora o

[392]Cfr. Pianezzola 1999, p. 49. Uno dei poeti che ha indagato con maggior interesse questo tema e senza dubbio Virgilio. Basti pensare alla celebre profezia di Anchise nel VI libro (vv. 791-94) dell'Eneide : *hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis/ Augustus Caesar, divi genus, aurea condet /saecula qui rursus Latio regnata per arva/ Saturno quondam* ("questo è l'uomo che spesso ti senti promettere, l'Augusto Cesare, figlio del Divo, che fonderà di nuovo il secolo d'oro nel Lazio per i campi regnati un tempo da Saturno", traduzione di Luca Canali). Anche nell'ottavo libro (vv. 319 ss.) Virgilio, ricordando l'esilio di saturno nel Lazio, vagheggia una perduta età dell'oro. Questo tema sembra stare molto a cuore a Virgilio che ad esso aveva dedicato anche buona parte della quarta ecloga ripercorrendo il mito delle quattro età dell'uomo e individuando in esso una sorta di profezia della nuova era che si affaccia su Roma: *iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,/iam nova progenies caelo dimittitur alto./ Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum/ desinet ac toto surget gens aurea mundo,/ casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo* (Verg. *ecl*. 4, 6-10: "già torna la Vergine e torna il regno di Saturno, già la novella prole discende dall'alto cielo.Tu, casta Lucina, proteggi il bambino nascituro con cui cesserà la generazione del ferro e in tutto il mondo sorgerà quella dell'oro: già regna il tuo Apollo".). A tal proposito cfr. Clausen 1994, p. 121. Anche Ovidio in una delle sue opere più impegnate, le *Metamorfosi*, si sofferma ampiamente sul tema delle quattro età ponendolo nella sezione iniziale del suo poema più famoso (Ov. *met.* 1, 89-131) proprio in qualità di mito eziologico «in quanto spiega l'origine del male (e la spiega con l'abbandono della vita pienamente spontanea e aderente alla natura)» e parenetico «in quanto esortazione a un ritorno alla semplicità di costumi per riacquistare la primitiva felicità propria dell'età dell'oro» (Pianezzola 1999, p. 49-50, ma cfr. anche p. 44). un richiamo nostalgico all'età dell'oro è presente anche in Tib. 1,3 anche se in questo caso «la descrizione mitica è subordinata alla situazione e allo stato d'animo del poeta; l'esaltazione della mitica società che non conosceva viaggi, navigazione, commercio in terre straniere e neppure la guerra, rappresenta il rifiuto delle condizioni di vita del suo tempo, che lo hanno spinto lontano dalla sua patria e da Delia» (Pianezzola 1999, p. 54).

all'interno del verso, per evidenziare così tutti gli aspetti negativi che connotano il mondo corrotto verso il quale la nutrice vorrebbe spingere Ippolito, e di cui, al contrario, non vi era traccia in quel tempo felice[393]. I vv. 540-558 descrivono invece, in termini assolutamente tragici, la degenerazione e la corruzione che invasero il mondo al termine di questa età.

I vv. 559-564, a cui dedicheremo uno spazio a parte, riguardano invece la critica del genere femminile, che egli considera il sommo male e l'*exemplum* più vistoso della degenerazione del mondo. Tramite questa feroce critica egli risponderà alla seconda accusa mossa contro di lui dalla nutrice.

A partire dai vv. 525-27, il giovane presenta il tema su cui intende soffermarsi:

hoc equidem reor
vixisse ritu prima quos mixtos deis
profudit aetas.

("Così, penso,
si viveva, mescolati agli dei ,
nell'età più antica".)

Ricollegandosi ai versi conclusivi della sezione precedente, in cui si descriveva la serenità della vita nei boschi, Ippolito fa ora riferimento ad una prima *aetas* nella quale dèi ed esseri umani vivevano pacificamente insieme. Già al v. 484 Ippolito aveva esplicitato alla *nutrix* la sua scelta di *colere priscos ritus*, solo ora però egli giunge a spiegare in cosa consistesse effettivamente la vita degli uomini di quel tempo:

nullus his auri fuit
caecus cupido, nullus in campo sacer

[393] Pianezzola 1999, p. 52, riconosce nell'insistita ripetizione della negazione uno degli stilemi propri del motivo dell'età dell'oro e lo spiega così: «l'età dell'oro è il non presente caratterizzato mediante il segno linguistico negativo, cioè mediante l'assenza di tutte le istituzioni e le sovrastrutture del presente». Cfr. anche Critelli 1998, p. 72 s..

divisit agros arbiter populis lapis;
nondum secabant credulae pontum rates:
sua quisque norat maria; non vasto aggere
crebraque turre cinxerant urbes latus;
non arma saeva miles aptabat manu
nec torta clausas fregerat saxo gravi
ballista portas, iussa nec dominum pati
iuncto ferebet terra servitium bove:
sed arva per se feta poscentes nihil
pavere gentes; silva nativas opes
et opaca dederant antra nativas domos[394].

("Non ci fu per loro
cieca brama d'oro, non cippo sacro nei campi
a segnare i confini, arbitrio fra i popoli;
non navi che si affidano all'inganno dei flutti:
ma a ognuno era noto solo il mare della sua patria;
non cinture di torri e bastioni intorno alle città
non armi nella mano feroce del soldato
non massi lanciati dalla catapulta a infrangere
porte sbarrate, non buoi aggiogati
che impongono alla terra di servire un padrone,
ma la spontanea fertilità dei campi nutriva genti
senza pretese e la natura offriva le risorse dei suoi boschi
e le sue grotte ombrose per dimora".)

Costruendo la prima parte del suo ragionamento in negativo, Ippolito descrive alcune caratteristiche fondamentali che connotavano l'età dell'oro, prima fra tutte l'assoluta mancanza del *caecus cupido auri*[395]: riprendendo ora il medesimo concetto già espresso con le perifrasi del v. 486 *furor avarae mentis.*

La folle ricerca di una eccessiva ricchezza, l'avidità, la cupidigia sono tutte caratteristiche estremamente negative che intaccano l'esistenza degli uomini di città, ma che non appartenevano in alcun modo al tempo meraviglioso che Ippolito sta tratteggiando.

Egli raffigura l'età dell'oro seguendo un modulo abbastanza tipico e attribuendole caratteristiche piuttosto classiche: Ippolito parla di un mondo

[394] vv. 527-539.

[395] Si noti come, in maniera alquanto inusuale, Ippolito utilizzi il termine al maschile anziché, come di consueto, al femmminile.

sereno in cui tutto era in comune (vv. 528-29)[396]; di un regno fecondo in cui non esistevano i commerci né la navigazione (530-31)[397]; di un tempo di pace nel quale non c'era spazio per la guerra e dunque neppure il bisogno di cingere di torri le città e di armare i suoi abitanti (vv. 531-35) di una natura rigogliosa che forniva spontaneamente agli uomini cibo e dimora (vv. 535-39). Questo tipo di descrizione presenta un legame notevole con il mondo naturale a cui Ippolito aveva accennato nella sezione precedente del suo discorso. Lo scopo del giovane appare evidente: sottolineando la vicinanza dell'esistenza che egli ha scelto con quella imposta dalla natura in un tempo arcaico e ideale, egli intende dimostrare che solo questa è la vita "secondo natura" e che egli, rifacendosi a questo modello e non discostandosene in alcun modo, non può aver commesso nessuna colpa. «L'età dell'oro non è un motivo meramente letterario, ma si impone come memoria mitica, nostalgia per un tempo mitico, primigenio, protostorico o addirittura '*transhistorico*', che diventa esemplare e paradigmatico, in opposizione a quello 'storico'»[398].

I vv. 540-44 segnano una brusca battuta d'arresto in questa descrizione idilliaca, evidenziando il momento in cui il patto fra la natura e gli uomini si ruppe e illustrandone le cause: il *furor lucri*, l'*ira praeceps*, la *libido*, la *sitis cruenta imperii*. Ippolito in questi pochi versi accumula una serie di vizi che, a suo giudizio, sono assolutamente esecrabili, mettendo nuovamente al primo posto la bramosia di denaro e la spasmodica ricerca del potere: proprio quegli aspetti maggiormente rappresentativi, nella sua prospettiva, della vita corrotta dell'*urbs*. Egli inserisce

---

[396]Cfr. Verg. g*eorg*. 1, 125 ss. *Ante Iovem nulli subigebant arva coloni;/ ne signare quidem aut partiri limite campum fas erat*. Seneca, tra l'altro, cita questo passo di Virgilio già in *Ep*. 90, 37. Si confrontino a tal proposito le riflessioni di Coffey-Mayer 1990, p. 139: « Hippolytus now makes the traditional connection between life in tha countryside and the manners of the primitive golden age; cf. Virg. *Geor*. 2. 458-540, especially 537: *aureus hanc vitam in terris Saturnus agebat*, in Epist. 90. 4 S. states that early man ‚lived most in accordance with nature».

[397]Per un'ampia trattazione di questa tematica si rimanda alle ossevazioni proposte nel precedente capitolo.

[398]Cfr. Critelli 1998, p. 72.

in quest'elenco di peccati degli uomini anche la *libido* anticipando proprio la colpa della quale tra non molto verrà a macchiarsi Fedra. Come si evince chiaramente dall'espressione del v. 544, *pro iure vires esse*, l'eroe riconosce, con la fine dell'età dell'oro, su cui regnava sovrana la legge di natura, l'inizio di un tempo in cui a dominare è invece la violenza e la legge del più forte.

I versi seguenti descrivono il dilagare di questa violenza opponendo all'antico mondo solitario e incontaminato un tempo in cui regnano l'orrore e la devastazione. È l'inizio di una età nefasta per l'umanità:

> *tum scelera dempto fine per cunctas domos*
> *iere, nullum caruit exemplo nefas*[399]
>
> ("allora delitti senza fine andarono per ogni casa
> e non ci fu misfatto senza un precedente".)

Il giovane ci narra ora di un era in cui *scelera* e *nefas* si propagarono *per cunctas domos* ponendo nuovamente le sue *silvae* al di fuori da questo contesto fortemente degenerato.

Il confronto fra le due età viene costruito da Seneca sulla base di alcuni elementi topici; risulta tuttavia particolarmente originale la scelta di porre continuamente a confronto l'esistenza descritta nell'età dell'oro con quella realmente vissuta da Ippolito nella *silvae,* come se questo insistito paragone potesse fornire una valida giustificazione al comportamento del giovane, sancendone la bontà.

Sia nel monologo di Ippolito sulla vita nelle *silvae,* sia nella sezione dedicata effettivamente all'elogio dell'età dell'oro si affronta il tema della facilità e della naturalezza con cui gli uomini si procurano il cibo. Nel primo passaggio Ippolito fa riferimento ai *faciles cibi* che *compescunt famem (*vv. 515-17) e alle fonti che dissetano gli umani (v. 519-20), mentre in seguito, ai già citati vv. 537-38 si fa

[399] vv. 553-554.

emergere l'idea di un tempo antico in cui nutrirsi era assai semplice, giacché la terra produceva frutti ottimi e in grande quantità e l'acqua sgorgava pura dalle fonti *sponte sua*, senza alcuna sollecitazione da parte dell'uomo[400].

Inoltre, nel corso del monologo, egli aveva parlato di *leves somni nudo caespite* (v. 510-11) nelle selve mentre ora afferma, in riferimento all'età dell'oro:

silva nativas opes
et opaca dederant antra nativas domos[401]

recuperando così un altro tema caro a questo tipo di descrizione[402].

Sempre in linea con la tradizione codificata di questo tema, infine, nella riflessione di Ippolito la guerra e la navigazione vengono considerati come significativi fattori di decadenza e posti in relazione fra loro: dapprima infatti il

[400]Si tratta di quella che viene definita αὐτόματος βίος. Questo concetto era già presente nel Politico (271 e e 272 a) e persino in Esiodo (*op*. 117 s.). Come ci suggerisce Pianezzola (1999, p. 49) «l'automaton motiv (Gatz B., Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, "Spudasmata", XVI, Hildesheim, 1967 p. 119) è espresso in latino soprattutto con *sponte sua*, che diventa espressione tematica non solo in riferimento ai prodotti spontanei della terra (cfr. Ov. *met*. 1,89 s. *aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,/ sponte sua, sine legem fidem rectumque colebat)*». Già Virgilio nella IV Ecloga aveva insistito in particolare sull'idea di una terra che offre spontaneamente (*nullo cultu*, v. 18) i propri frutti agli uomini (vv. 18-20 e 26-30),di un mondo privo di pericoli (vv. 24-25) nel quale gli animali si sottomettono, docili, agli esseri umani (vv. 21-22). Ancor prima Lucrezio nella sua narrazione sottolinea in primo luogo l'autosufficienza degli uomini primitivi che si procuravano da soli semplici nutrimenti (*quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat/ sponte sua, satis id placabat pectora donum*, vv. 937-38 e ancora *et quae nunc hiberno tempoire cernis/ arbita puniceo fieri matura colore,/ plurima tum tellus etiam maiora ferebat*, vv. 940-42; e *multa praeterae novitas tum florida mundi/ pabula dura tulit, miseris mortalis ampla*, vv. 943-44) ed acqua (*et sedare sitim fluvii fontesque vocabant,/ et nunc montibus e magnis decursus aquai/ claricitat late sitientia saecla ferarum*, vv. 945-47) senza bisogno di alcuno strumento che serva a lavorare la terra e senza alcuna teoria sulla coltivazione o la cura del terreno (vv. 931-36). A tal proposito cfr. anche Tib. 1, 3 v. 45-46: *ipsae mella dabant quercus, ultroque ferebant/ obvia securis ubera lactis oves.*

[401]vv. 538-39.

[402]Lucrezio mette in evidenza altresì come gli uomini dell'età primitiva si accontentassero, per dormire, dei duri giacigli offerti dal terreno, coprendosi soltanto di foglie e fronde (*saetigerisque pares subus silvestria membra/ nuda dabant terrae nocturno tempore capti,/ circum se foliis ac frondibus involventes*, vv. 970 s.). Cfr. anche Tibullo (1, 3, vv. 43-44) fa riferimento ad un'età dell'oro in cui la terra che offre agli uomini un umile giaciglio, senza bisogno di case, né di confini (*non domus ulla fores habuit, non fixus in agris/ qui regeret certis finibus, arva, lapis*).

giovane ricorda come nella *prima aetas*

> *nondum secabant credulae pontum rates:*
> *sua quisque norat maria;*[403]

e di seguito fa presente il fatto che

> *non arma saeva miles aptabat manu*[404],

I versi 544-552 – all'interno di quella che potremmo definire la *pars destruens* del ragionamento di Ippolito, quella cioè nella quale il giovane elenca tutti i fattori di corruzione dell'umanità rispetto al tempo mitico che aveva delineato – sono inoltre tutti dedicati alla narrazione dell'invenzione delle armi e della progressiva evoluzione delle tecniche di combattimento e, di conseguenza, della crudeltà degli uomini[405]. Questo discorso si conclude, in maniera molto significativa, ancora una volta con un riferimento al mare:

> *hinc terras cruor*
> *infecit omnes fusus et rubuit mare*[406].
>
> ("Da allora il sangue
> macchiò tutta la terra e il mare fu rosso")

Quel luogo che in principio non veniva neppure solcato dalle navi ed era esente

---

[403] vv. 530-31

[404] v. 533.

[405] Per i modelli di riferimento a tal proposito si rimanda a Lucr. 5, vv. 999-1000: a*t non multa virum sub signis milia ducta/ una dies dabat exitio;* Verg. *aen.* 8, vv. 324-27: *Aurea quae perhibent illo sub rege fuere/ saecula: sic placida populos in pace regebat,/ deterior donec paulatim ac decor aetas/ et belli rabies et amor successit habendi* "Sotto quel re vi fu il secolo d'oro, che narrano; così reggeva i popoli in placida pace; finché a poco a poco seguì un'età peggiore, che mutava in peggio il colore, e la furia della guerra e il desiderio di possesso", traduzione di Luca Canali); Ov. *met*. 1, vv. 142-144: *prodit bellum, quod pugnat utroque,/ sanguineaque manu crepitantia concutit arma;* Tib. 1, 3, vv. 47-49*: non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem/ immiti saevus duxerat arte faber.*

[406] vv. 551-52.

dalle *credulae rates,* con la fine dell'età dell'oro *rubuit*: rosseggia del sangue che gli uomini hanno versato nelle loro inutili battaglie. La contaminazione della terra e del mare a causa del sangue versato dagli uomini rende perfettamente l'idea dell'imbarbarimento del genere umano e si fa dunque assolutamente funzionale allo scopo di Ippolito: opporre l'antica età dell'oro al corrotto mondo in cui si trova costretto a vivere e, di conseguenza, dimostrare l'assoluta concordanza coi dettami della natura della propria scelta di vita, ancora una volta in chiaro contrasto con quella propostagli dalla nutrice.

I vv. 555- 559 del nostro passo illustrano le colpe e i delitti che si diffusero nel mondo al termine dell'età dell'oro, facendo riferimento in particolare a quelli rivolti contro i propri familiari:

a fratre frater, dextera nati parens
cecidit, maritus coniugis ferro iacet
perimuntque fetus impiae matres suos;
taceo novercas: mitius nil est feris[407]

("il fratello è ucciso dal fratello, il padre dal figlio
il marito giace sotto i colpi della moglie,
madri snaturate sopprimono le proprie creature;
e non dico nulla delle matrigne: le fiere a paragone sono agnelli".)

Questo passo, ricchissimo di spunti di interesse per la nostra analisi, deve necessariamente essere posto a confronto con i due modelli ai quali evidentemente esso si ispira. Catullo nei versi finali del celeberrimo carme 64 fa riferimento ad un'antica età nella quale dèi e uomini vivevano insieme, in armonia. Per connotare la fine di questo periodo e, di conseguenza, l'inizio di un'età funesta per gli uomini (*postquam tellus scelerest imbuta nefando,/ iustitiamque*

[407]Il v. 558 ha presentato innumerevoli problemi di interpretazione fra gli studiosi. Si vedano in proposito le riflessioni di Coffey-Mayer 1990, p. 142 e di Boyle 1987, p. 170. Grimal 1965, p. 98 rileva nuovamente in Ov. (*met*. 1, 140 ss.) il modello per questi versi che però naturalmente si adattano alla perfezione alla situazione di Ippolito.

omnes cupida de mente fugarunt), il poeta fa esplicito richiamo ad alcuni significativi crimini contro la famiglia:

> *perfudere manus fraterno sanguine fratres,*
> *destitit extinctos natus lugere parentes,*
> *optavit genitor primaevi funera nati,*
> *liber ut innuptae poteretur flore novercae,*
> *ignaro mater substernens se impia nato*
> *impia non veritast divos scelerare parentes:*[408]
>
> ("bagnarono le mani di fraterno sangue i fratelli,
> cessò il figlio di piangere estinti i genitori,
> s'augurò il padre le esequie del giovinetto figlio,
> per avere esso, senza rivale il fiore della matrigna, liberata da altre nozze,
> all'ignaro figlio la madre empia, sotto stendendosi,
> empia, non si peritò di contaminare gli dei Parenti".)

Anche la narrazione ovidiana delle età degli uomini (*met.* 1, 89-151) comprende un passaggio relativo a questo tema. Il poeta, parlando dell'ultima età, quella del ferro, racconta infatti che:

> *vivitur ex rapto; non hospes ab hospite tutus,*
> *non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est.*
> *Inminet exitio vir coniugis, illa mariti;*
> *lurida terribiles miscent aconita novercae;*
> *filius ante diem patrios inquirit annos*[409].
>
> ("vivono di rapine, non è al sicuro dall'ospite l'ospite,
> non il suocero dal genero: pure i fratelli si amano poco.

[408]Cat. 64, vv. 399-404. A proposito di questo passo e del suo legame con la tradizione letteraria sull'età dell'oro, Pianezzola 1999, p. 56 osserva: «non si può tuttavia far rientrare l'epilogo del c. 64 nella tradizione letteraria dell'età dell'oro: mancano non solo i topoi specifici ... ma anche gli stilemi specifici (per es. la negazione anaforica, il modulo *sponte sua* etc.). Si può soltanto dire che dal mito dell'età dell'oro nella versione di Arato Catullo ha colto, privilegiandolo, quell'aspetto che gli permetteva la proiezione simbolica del suo dramma personale. Una conferma della versatilità e duttilità di questo mitologhema;».

[409]Ov. *met*. 1, 144-148. Considerazioni dello stesso genere sono espresse nel prologo del *Thyestes* quando la Furia dialogante con Tantalo afferma: *fratrem expavescat frater et gnatum parens/ gnatusque patrem, liberi pareant male,/ peius tamen nascantur; immineat viro/ infesta coniunx, bella trans pontum vehant,/ effusus omnis irriget terras cruor,/ supraque magnos gentium exultet duces/Libido victrix: impia stuprum in domo/ levissimum sit fratris*; (vv. 40-47).

> Il marito spera che muoia la moglie: lei spia la morte di lui:
> sinistre matrigne distillano il livido aconito;
> prima del tempo il figlio indaga l'età di suo padre;"[410].)

Anche in relazione a questo aspetto possiamo senz'altro fare riferimento ad una sorta di modulo letterario che viene riproposto dai tre autori sulla base di alcuni motivi fissi.

Tutti e tre i poeti, in effetti, si rifanno ad alcuni specifici generi di delitti. Il primo richiamo è sempre quello alle colpe commesse contro i fratelli, presenti in tutti e tre i passi[411], come anche i crimini commessi dai genitori nei confronti dei figli (in Catullo) e, viceversa, dai figli verso i *parentes* (in Ovidio e in Seneca), mentre quelli fra marito e moglie non trovano spazio in Catullo ma vengono ampiamente presi in considerazione dagli altri due.

Nel passo senecano, in particolare, come ci suggerisce Petrone, «in voluto disordine si possono riconoscere i fatti tragici di Eteocle e Polinice, Edipo e Laio, Agamennone e Clitemestra e infine Medea»[412].

L'elemento che però più di tutti salta all'occhio è il fatto che in tutte queste descrizioni emerga un'idea di disordine e di profondo sovvertimento delle norme relative alla parentela. Nel carme 64, ad esempio, Catullo stabilisce alcune situazioni paradossali di accoppiamenti fra parenti che potremmo facilmente ascrivere ad uno drammi di Seneca.

---

[410]Trad. Ludovica Koch , ed. Lorenzo Valla, Milano 2005.

[411]Il riferimento ai delitti contro i fratelli, posto in rilievo in tutti e tre gli autori, contiene certamente un'allusione al fratricidio che sta alla base della nascita di Roma: quello di Romolo nei confronti del fratello Remo. Questo delitto sembra rinnovarsi ciclicamente nel fratricidio commesso con le guerre civili, che costringono i romani a schierarsi l'uno contro l'altro. Quest'ultimo aspetto presenta sicuramente un rilievo particolare in Ovidio, che era stato spettatore alle conseguenze delle guerre civili a Roma e può avere influito anche sul passo senecano giacché al tempo del nostro poeta il tema doveva essere ancora di una certa attualità – basti pensare alla critica della guerra fratricida tra Cesare e Pompeo espressa nella *Pharsalia* di Lucano. Ritengo tuttavia che una notevole influenza nella scelta della trattazione di questa tematica si stata esercitata dagli avvenimenti che all'epoca di Seneca si stavano verificando all'interno della famiglia del *princeps.*

[412]Cfr. Petrone 1984, p. 83.

Il poeta cita anche il personaggio della *noverca* che – come avremo modo di riconoscere meglio più avanti – rappresenta l'emblema della negatività e della perversione che può investire un nucleo familiare, sconvolgendo profondamente i principi su cui questo si fonda. Anche nelle *Metamorfosi* è presente il riferimento, sempre in negativo, alle matrigne giacché Ovidio parla di *terribiles novercae* che *miscent aconita lurida*. L'idea del *miscere* – di cui già molto si è detto in relazione al comportamento di Fedra che, volendo unirsi al figliastro, stravolgerebbe in maniera gravissima i rapporti all'interno della propria famiglia – sembra dunque rappresentare un'ulteriore caratteristica negativa delle *novercae* che, proprio per il loro statuto, manifestano questa nefasta tendenza. Questi riferimenti al τόπος della matrigna malvagia sono estremamente funzionali al nostro dramma e pertanto Seneca li recupera facendo pronunciare ad Ippolito il celebre: *mitius nil est feris*, che, a questo punto della tragedia, suona come un oscuro presagio della sorte che attende il giovane[413].

4.2. *Dux malorum femina*: accusa e difesa del genere femminile

L'accenno alle matrigne del v. 559 permette ora ad Ippolito di ricollegarsi ad un altro argomento fondamentale a propria difesa: la critica del genere femminile:

> *sed dux malorum femina: haec scelerum artifex*
> *obsedit animos, huius incestae stupris*
> *fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt*
> *et versa ab imo regna tot populos premunt*
> *Sileantur aliae: sola coniunx Aegei,*
> *Medea reddet feminas dirum genus*[414]

[413]Per una trattazione più approfondita in relazione al personaggio della *noverca* si rimanda al capitolo relativo ai legami parentali. In relazione all'ironi atragica sottesa a questo passo si rimanda a Petrone 1984, p. 85: «sulla bocca d'Ippolito l'allusione a Fedra non è intenzionale, se vogliamo porci da un punto di vista psicologico, anzi è un caso che potremmo annoverare tra quelli di ironia tragica, in quanto egli dice, senza sapere e senza sospettare, come si vedrà successivamente quando inutili si riveleranno i tentativi di Fedra di avvicnarlo alla verità».

[414]vv. 559-564.

("ma il primo dei mali è la donna: è lei la maestra dei delitti,
che strega i cuori; per i suoi adulteri
vanno in fumo le città, tanti popoli si fanno la guerra,
tante genti sono sepolte sotto le rovine dei loro regni.
Taccio delle altre: la sola moglie di Egeo,
Medea, basta far delle donne una razza maledetta.

Con l'elogio dell'età dell'oro, assimilata dal giovane alla sua esistenza fra i boschi, Ippolito si era difeso dalla prima accusa della nutrice: quella cioè di aver scelto una vita solitaria lontana dalla compagnia degli uomini e dal benessere della città. Con le riflessioni contenute nei versi appena citati, il giovane risponde alla seconda accusa rivoltagli dalla balia – che aveva sostenuto che l'esistenza di Ippolito fosse contro natura a causa del suo rifiuto dell'amore e della naturale unione con le donne – approntando una feroce critica contro tutto il genere femminile.

Egli definisce le donne *dux malorum* e *scelerum artifex* imputando loro le colpe per tutti i mali e i delitti in cui il genere umano si trova coinvolto. Esse sono connotate come un *malum* estremo, come la degenerazione finale dell'ultima età. A causa loro le città sono date alle fiamme; popoli e genti sono costretti ad affrontare guerre rovinose – non sfugga, a tal proposito, il sotteso riferimento ad Elena che, contesa fra due uomini, scatenò il più importante evento bellico tramandato dal mito – e i regni sono divelti sin dalle fondamenta. Salta all'occhio, in questa narrazione apocalittica, il fatto che siano le città e i regni a rovinare per colpa delle donne. In questo modo, ancora una volta, Ippolito tiene viva l'antitesi tra *urbs* e *silva* segnando un altro punto a favore di quest'ultima che non viene contaminata neppure da questo terribile flagello.

Con queste affermazioni l'eroe difende ulteriormente la propria scelta di vivere lontano dalla città rispondendo così, con severità, alla seconda accusa rivoltagli dalla balia.

Il riferimento conclusivo alla matrigna di Teseo è altrettanto ricercato poiché

Ippolito, non sapendo ancora a cosa sta andando incontro, sceglie Medea come sommo esempio dell'indole malvagia del genere femminile. A breve, comprendendo i sentimenti di Fedra nei suoi confronti, si renderà conto di avere a che fare con un male ben peggiore di quello affrontato da suo padre[415].

Le parole cariche d'ira contro le donne pronunciate da Ippolito suscitano la reazione della *nutrix* che, dopo aver ascoltato a lungo in silenzio lo sfogo del giovane, finalmente interviene nel tentativo – che sappiamo si rivelerà fallimentare – di sradicare questo pregiudizio dal suo animo. Prende avvio a questo punto un serrato scambio di battute fra i due personaggi tutto basato sul contrasto fra due opposte visioni della donna.

In principio la *nutrix* domanda al padrone il motivo del suo atteggiamento e soprattutto lo invita a non generalizzare :

cur omnium fit culpa paucarum scelus?[416]

("perché del delitto di poche fai una colpa di tutte?")

È certamente degna di nota la costruzione tutta antitetica del verso con il contrasto fra *omnium* e *paucarum* e quello fra *culpa* inteso come imputata responsabilità di un errore e *scelus* come delitto effettivamente consumato e portato a compimento[417].

La risposta del giovane, tuttavia, prelude già al fallimento dell'impresa della nutrice:

detestor omnes, horreo, effugio execror.
Sit ratio, sit natura, sit dirus furor

[415]Anche a questo riguardo si rimanda alla sezione del capitolo sulla parentela dedicato al personaggio della *noverca* nel quale si darà ampia trattazione di questo tema.
[416]v. 565.
[417]Cfr. De Meo 1990, p. 175.

odisse placuit[418]

("tutte le detesto, le aborro, le fuggo, le maledico
sia ragione, sia istinto, sia impulso irrazionale
mi va di odiarle".)

Attraverso la *climax,* carica di livore, del v. 566, Ippolito mostra quanto profondo sia il suo odio per il genere femminile. Ancor più significativa quella del verso seguente, giacché egli cerca di dare una motivazione a questo suo sentimento, dapprima imputandolo alla ragione, poi alla propria natura e infine, tramite l'utilizzo di un termine che sino ad ora il giovane non aveva mai riferito a se stesso, Ippolito giunge ad ammettere che la causa del suo odio possa essere imputata anche a un *dirus furor,* ad un impulso irrazionale che lo spinge inevitabilmente in questa direzione. *Ratio*, *natura*, *furor,* in crescendo, significano l'accettazione caparbia di una realtà che può anche prescindere dalla 'ragione' e dall'istinto' e trovare nella 'follia' la sua unica giustificazione.

Il giovane cacciatore, anche in questa occasione, non cerca né giustificazioni ne pretesti per motivare il proprio sentimento: tant'è che egli giunge a proclamare con fierezza, al v. 568, che *odisse placuit*.

Per rafforzare le proprie affermazioni Ippolito, all'interno di questo passaggio fortemente retoricizzato, fa uso della figura dell'*adynaton* subordinando ad una serie di eventualità del tutto irrealizzabili il proprio cedimento davanti all'amore di una donna (vv. 568-73). Solo se acqua e fuoco si unissero, se il Sole sorgesse ad Occidente e se il lupo iniziasse ad amare il daino, il suo cuore duro si lascerebbe vincere da Amore.

La risposta della nutrice a questa decisa asserzione è particolarmente interessante perché ricca di legami di continuità sia nell'espressione linguistica sia nelle

[418]vv. 566-568. cfr. Almeno per quanto concerne l'aspetto contenutistico Eur. *Hipp*. 664. Cfr anche Mazzoli 1996, p. 26. Mazzoli 1992, p. 143 commentando i versi che seguono immediatamente quelli citati nota la presenza della figura dell'*adynaton* che definisce 'del mai'.

tematiche scelte, con quanto già asserito in precedenza dalla donna stessa e dal coro:

> *saepe obstinatis induit frenos Amor*
> *et odia mutat. Regna materna aspice:*
> *illae feroces sentiunt Veneris iugum;*
> *testaris istud unicus gentis puer*[419].
>
> ("Spesso l'amore mette il morso ai ribelli
> e ne muta i sentimenti ostili. Guarda il regno di tua madre:
> anche quelle selvagge sentono il giogo di Venere;
> tu ne sei la prova, unico figlio della loro razza".)

La nutrice si serve a questo punto di un esempio assai significativo per illustrare al giovane l'impossibilità di sottrarsi all'Amore: fa infatti apertamente riferimento alla madre di Ippolito: a colei che il giovane ha sempre innalzato come modello e, in qualche modo, come giustificazione per la sua scelta di vita. Anch'ella è stata costretta a cedere a questa forza immane ed Ippolito dovrebbe averne piena coscienza rappresentando egli stesso il frutto dell'amore della donna per Teseo. Ecco riaffiorare dunque uno dei temi chiave del primo atto, quello del conflitto parentale: ad Ippolito, che sin dal prologo aveva voluto motivare le sue scelte attraverso l'elemento di continuità con il ramo materno della famiglia, in chiara antitesi con gli amori di Teseo, la nutrice ribatte ora mostrando al giovane l'altra faccia della medaglia, quella che lui da sempre rifiuta di vedere: quella che mostra, apertamente, attraverso la sua stessa esistenza, il cedimento di sua madre allo *iugum Veneris.* L'utilizzo stesso di questa espressione si pone in chiave di assoluta continuità con il resto del dramma. L'espressione *iugum* ha già avuto infatti diverse attestazioni con questa medesima accezione, e il riferimento a Venere è costantemente servito per la designazione del concetto stesso di Amore.
I vv. 580-82, che contengono la risposta di Ippolito a queste osservazioni evidenziano ancora una volta la solidità delle sue convinzioni. Egli afferma

[419] vv. 574-577.

infatti:

> *Solamen unum matris amissae fero,*
> *odisse quod iam feminas omnes licet*
>
> ("il solo conforto di aver perduto mia madre
> è che ormai posso odiare tutte le donne".)

Non solo dunque, come aveva affermato al v. 568, odiare le donne *placuit* ma oltretutto – visto che sua madre, l'unica donna verso la quale avrebbe potuto indirizzare il suo amore non c'è più – *licet*: è lecito, possibile, quasi dovuto per lui. Al termine di questo acceso scambio di opinioni, dopo aver messo in campo tutti i suoi mezzi, facendosi portatrice, per amore della padrona, di un punto di vista che sino a pochi versi prima non avrebbe mai accettato di difendere, la nutrice finalmente getta la spugna riconoscendo che:

> *ut dura cautes undique intractabilis*
> *resistit undis et lacessentes aquas*
> *longe remittit, verba sic spernit mea*[420]
>
> ("come un duro scoglio, scosceso da ogni lato,
> resiste alle onde e respinge lontano l'assalto
> delle acque, così lui è sordo alle mie parole".)

Connotando nuovamente Ippolito con uno di quelli che Boyle giustamente definisce «important "Hippolytan" adjectives»[421], *intractabilis*, la nutrice dichiara in qualche modo la propria sconfitta: quell'animo duro e intrattabile che aveva promesso alla padrona di piegare e che aveva pregato la dea di placare è rimasto impassibile, non ha ceduto su nessun fronte, anzi, come suggerisce chiaramente la similitudine acquatica di questi versi, ha resistito senza fatica all'impeto delle sue parole[422].

---

[420]vv. 580-582.
[421]Boyle 1987, p. 171. Cfr. Anche vv. 271-73.
[422]Riguardo questa similitudine De Meo 1990, p. 177, anche sulla base delle osservazioni di

Il prosieguo della vicenda tragica metterà in chiara luce l'errore insito nel comportamento di entrambi i personaggi e la loro involontaria scelta di vivere contro natura verrà duramente punita dalla natura stessa.

«La *natura* come spazio soggettivo della pulsione istintuale prenderà il sopravvento su Fedra, travolgendola fino al suicidio finale. Ma nel frattempo già l'altra *natura*, il *locus* oggettivo della repulsione, ha portato alla rovina il suo smodato cultore, scatenando il mostro immane che trasforma il *locus amoenus* in *locus horridus*, il cacciatore in cacciato, fino a morte violenta e smembramento»[423]. Mazzoli evidenzia con queste osservazioni come anche l'antitesi tra esistenza secondo o contro natura e il contrasto riscontrabile nei due personaggi fra differenti modi di vivere secondo natura possa rappresentare una delle più significative chiavi di interpretazione del dramma. Questo motivo, nelle sue complesse strutturazioni, si connota in effetti come uno dei molteplici livelli di analisi e degli innumerevoli percorsi di lettura attraverso cui è possibile affrontare la nostra *Phaedra* e, inoltre, contiene in sé molte delle tematiche antitetiche sulle quali la tragedia viene plasmata ma a sua volta, come spesso capiterà nel corso della nostra analisi, è contenuto in esse.

Viansino, ritiene che questa immagine vada ricondotta «al tema diatribico della virtù del saggio, ferma come roccia ai colpi del mare (cfr. *const. sap.* 3,5; ir. 3, 25, 3, *vit. beat*. 27, 3)».

[423]Mazzoli 1996, p. 29.

CAPITOLO V

IL CONFLITTO PARENTALE: SVILUPPI ANTITETICI DI UN MOTIVO PORTANTE DELLA *PHAEDRA*.

1. CENNI INTRODUTTIVI SULLA PRESENZA DEL TEMA DELLA PARENTELA NELLA DRAMMATURGIA SENECANA, SUL RAPPORTO CON L'ATTUALITÀ IMPERIALE E SULLA SPECIFICITÀ DELLA *PHAEDRA*.

Quasi tutti i drammi di Seneca contengono al loro interno aspetti di contrasto relativi alla parentela. Ciascuna tragedia – come avremo modo di osservare tra breve – si avvicina a questa tematica in maniera originale, affrontando uno o più aspetti del legame parentale e mettendo in rilievo, in particolare, il mancato rispetto o il venire meno di questo legame, a causa del *nefas* commesso oppure – come nel nostro caso – anche solamente meditato da parte dei protagonisti della vicenda tragica. «Più che una necessità fatale, più che la *δίκη* di Eschilo, a muovere l'azione dei personaggi senecani sono soprattutto i sentimenti interpersonali: l'odio tra fratelli per la detenzione del potere, il rancore per il vincolo matrimoniale offeso, la maternità tradita: la tragedia di questi personaggi, insomma, è tutta interiore e familiare, del fratello contro il fratello, della moglie contro il marito, della madre contro i figli».[424]

L'attenzione speciale che Seneca mostra per questa tematica deriva al nostro poeta – anche se non è dato stabilire in che misura – dagli eventi che, proprio su questo versante, avevano ampiamente segnato l'impero di Nerone e, prima, ancora, quello di Claudio[425]. I delitti compiuti o anche semplicemente tentati dai

[424]Borgo 1993, p. 94.

[425]Basti pensare all'assassinio di Agrippina ordinato da Nerone tramandataci da Tac., *ann*. 14, 8, 5: *iam in mortem centurioni ferrum destringenti protendens uterum "ventrem feri" exclamavit multisque*

principi verso i proprio familiari e quelli rivolti anche contro lo stesso *princeps* erano infatti sotto gli occhi di tutti e dovevano certamente suscitare l'interesse e, più ancora, la deplorazione, da parte di Seneca[426].

La tematica della lotta di potere fra consanguinei[427], come quella che ha luogo fra Eteocle e Polinice nelle *Phoenissae*[428], rappresentano inoltre un portato tradizionale ancora più antico, legato dapprima alle vicende connesse alla fondazione di Roma – che nasce dal fratricidio commesso da Romolo ai danni di Remo – e poi agli eventi nefasti delle guerre civili che vedono i cittadini dell'*Urbs* scontrarsi fra loro in una lotta fratricida che ricalca, ingigantendolo a dismisura, il *nefas* del primo re[429]. Come ci ricorda Petrone «all'epoca di Seneca, il mito della discordia

---

vulneris confecta est oppure ai tentativi della stessa di assassinare Claudio per far posto al figlio.

[426]Sul tema si è vivacemente interrogata Borgo 1993, p. 97: «pur non condividendo, infatti, l'impostazione metodologica di chi intende assolutamente ravvisare nei drammi di Seneca l'eco degli avvenimenti a lui contemporanei, è tuttavia innegabile che, dal periodo tardo repubblicano in poi, nella realtà quotidiana, quella comune e poi quella imperiale, non mancavano di imporsi esempi di come passioni quali il desiderio di potere e di ricchezza e le relazioni adulterine si potessero trasformare in odio ed in rivalità contro i consanguinei, fino alle estreme conseguenze di incesti, matricidi, uxoricidi». La critica della Borgo è riferita ad uno studio di Lefèvre (Die politische bedeutung das romischen Tragodie und Senecas *Oedipus*, in ANRW 32.3 1985, p. 1242-1262) nel quale lo studioso leggeva – forse esagerando un po' l'influenza dell'attualità sulla produzione tragica di seneca – la tragedia di Edipo come un dramma politico e come discorso di opposizione al potere finalizzato alla cacciata di Nerone.

[427]Per il valore del termine a Roma cfr. Guastella 1985, p. 84 ss.

[428]A questo proposito si rimanda a Petrone 1988-89, pp. 243-58. In questo interessante articolo la studiosa affrontaper l'appunto il nesso fra potere e parentela nelle *Phoenissae*, sostenendo: «una profonda analogia sembra unire incesto e lotta fraterna, come se appartenessero allo stesso ordine; non c'è dubbio comunque che Seneca interpreti la guerra fratricida come una prosecuzione dell'incesto di Edipo e che essa riempia, nella maledizione di Edipo, l'unico vuoto disponibile al *maius scelus*, dal momento che il vuoto del parricidio è occupato dal profilarsi del matricidio». Petrone ricorda in particolare le implicazioni storiche legate a questa tragedia, rifacendosi a Cic. *off*. 3, 82e ricordando come Giulio Cesare stesso ricollegasse le vicende della guerra civile, che lo avevano visto opporsi a Pompeo, con quelle delle Fenicie euripidee di cui amava citare dei passi. In particolare Cesare si identificava con Eteocle, assegnando invece a Pompeo il ruolo di Polinice. La Petrone parla a tal proposito di «fantasmi e controfigure tragiche», p. 245.

[429]Cfr. Barchiesi 1988, p. 20: «è chiaro che in età imperiale il mito delle Fenicie si assicura più ampia presa: diventa attuale non solo il tema della discordia e della lotta per il potere – che già si trasvaluta dal modello greco della *stasis* cittadina a quello sempre più ecumenico del *bellum civile* – ma anche quello, in sé tipicamente tragico, della degenerazione di una famiglia

fraterna di Eteocle e Polinice, leggibile come metafora delle guerre civili, si connetteva ancora più strettamente al reale in un orizzonte intellettuale dominato dall'ossessione di un passato non lontano, elevato al ruolo di simbolo e fondamento del nuovo assetto imperiale»[430].

Nella maggior parte dei casi la ragione più profonda per la quale venivano commessi questi *scelera* contro i parenti era da ravvisare nel desiderio di conquistare o accrescere il proprio potere. Lo stretto legame fra potere e parentela che aveva così profondamente segnato la storia di Roma è presente e fortemente operante non solo nella *Phaedra* ma anche in quasi tutte le tragedie del *corpus* senecano a significare ancora una volta la potente influenza che le vicende politiche e sociali del suo tempo hanno esercitato sulla produzione tragica di Seneca[431].

Un importante indizio dell'importanza assunta dalle vicende familiari all'interno della drammaturgia senecana, anche e soprattutto alla luce dell'attualità imperiale, è rappresentato dall'utilizzo amplissimo che Seneca fa dei termini di parentela che sovente sostituiscono i nomi propri dei personaggi divenendo veri e propri designatori unici di queste figure mitiche e, in certa maniera, finendo per anticipare e far presagire la tragedia che incombe su di loro. Non possiamo dunque che concordare con Borgo quando afferma: «credo che l'esasperazione di cui Seneca carica la terminologia dei rapporti familiari possa essere considerata non del tutto estranea all'esasperata realtà individuale e familiare, anche privata, della Roma tardo-repubblicana e imperiale che aveva, per così dire, istituzionalizzato nella comune indifferenza comportamenti ritenuti un tempo

---

regnante. ... Lucano e Stazio canteranno rispettivamente 'guerre più che civili' e 'battaglie di fratelli', e in entrambi è tangibile l'influsso della guerra fratricida rappresentata da Seneca». Sempre sul tema della parentela nelle *Phoenissae* si rimanda anche a Fantham 1983, p. 61-76 e a Borgo 1988, pp. 275-83.

[430] Petrone 1988-89, p. 248.

[431] Per quanto concerne il rapporto di questa tematica con la declamazione e in temi delle *Controversiae* si rimanda la primo capitolo del lavoro oltre che a Casamento 2002.

socialmente condannabili»[432].

Non potendo addentrarci, per ragioni di spazio, all'interno di tutte le vicende di contrasti familiari presenti nel *corpus* senecano, basterà in questa sede mettere in luce che i due delitti che maggiormente minano la stabilità della famiglie mitiche presentateci nelle tragedie sono l'adulterio e l'incesto e che queste due colpe coesistono insieme nel dramma di Fedra. L'*Oedipus* e in certa misura anche le *Phoenissae* sono tragedie interamente fondate sull'unione incestuosa perpetrata, seppure inconsapevolmente, da Edipo e Giocasta[433], ma anche la figura di Egisto nell'*Agamemnon* risulta profondamente influenzata dalla colpa commessa da Tieste nell'unione con la figlia Pelopia (è l'ombra di Tieste, nel prologo, a raccontare gli antefatti di questa vicenda e la mescolanza dei ruoli familiari che ne derivò, affermando: *versa natura est retro:/ avo parentem, pro nefas, patri virum, gnatis nepotes miscui – nocti diem, vv. 34-36*[434]).

Per quanto riguarda l'adulterio, esso è alla base del dramma di Medea, dei due drammi dedicati a Ercole e influenza senza dubbio anche la vicenda mitica su cui poggiano le basi l'*Agamemnon* e il *Thyestes*. L'amore colpevole di Clitemestra per Egisto e quello di Tieste nei confronti della sposa di Atreo[435] sono infatti fra le più potenti spinte negative dell'azione tragica in entrambi i drammi. Adulterio e incesto sono poi accomunati in particolare da un fattore: comportano entrambi profondi stravolgimenti dei legami familiari e una commistione del sangue che

[432]Cfr. Borgo 1993, p. 97. Sul tema si è espressa anche Petrone 1989, p. 249.

[433]Per quanto rigurda il tema dell'incesto di Edipo si rimanda oltre che a Borgo 1993, pp. 40 s. anche a Park Poe 1983, pp. 140-158; Paduano 1988, pp. 298-317; Degl'Innocenti Pierini 1990, pp. 285-99.

[434]Non ci soffermeremo a lungo sul tema dell'incesto e sulle conseguenze sociali ma anche e soprattutto biologiche che, secondo la mentalità romana, derivavano da questo poiché ne è stata già proposta un'ampia trattazione nel capitolo precedente. Ampie riflessioni sul tema ci pervengono ad ogni modo da Héritier 1984; Guastella 1985; Bettini 2002 e 2009.

[435]Per quanto concerne il tema del sovvertimento dell'ordine e del *fas* nel *Thyestes* ci affidiamo al sempre attuale lavoro di Picone 1984.

non era assolutamente tollerabile nella cultura romana del tempo[436].

Entrambi questi delitti, considerati in assoluto i più gravi che si possano commettere nell'ambito familiare, sono ampiamente meditati e persino tentati dalla nostra Fedra che, ottenendo la soddisfazione dei suoi desideri amorosi, avrebbe superato nel *nefas* ogni altro personaggio tragico proposto da Seneca. Anche se la regina non riesce a mettere in atto i propri piani e ad essere ricambiata dal figliastro, la colpa insita anche solamente nell'avere agognato l'unione adulterina ed incestuosa con Ippolito basterà, nel momento del ritorno di Teseo, a far precipitare la vicenda sino alla sua tragica conclusione.

L'analisi che effettueremo nelle prossime pagine, più che soffermarsi semplicemente sui delitti contro la parentela in sé, porrà l'attenzione nello specifico sulle opposizioni e i conflitti insiti nelle famiglie di origine di Fedra e di Ippolito che rappresentano la causa e e forniscono la motivazione più profonda dell'intera vicenda tragica. I comportamenti delittuosi o, viceversa, virtuosi degli antenati dei protagonisti, le loro scelte di una vita civilizzata o selvaggia influenzano potentemente i nostri personaggi divenendo spesso, senza che essi possano neppure tentare di opporvisi, uno dei primi e più potenti motori delle loro azioni. Questo aspetto esiste e manifesta la sua influenza anche su altri drammi, in particolare quelli relativi alla saga dei Pelopidi, ma non possiede in nessun altra tragedia la potente valenza oppositiva che riscontriamo nella *Phaedra,* nella quale l'antitesi fra le due famiglie di origine di Ippolito e della matrigna e quella interna al ramo paterno e materno di ciascuna famiglia diviene elemento fondante e cardine di tutta la vicenda drammatica.

Il conflitto che si sviluppa all'interno del nostro dramma oppone dunque il ramo materno della famiglia dei due protagonisti, dominante e caratterizzato della *feritas* e dalla selvatichezza, al ramo paterno, portatore di civiltà[437], ma, in

[436]Anche in relazione a questo tema si rimanda al capitolo precedente.

[437]Cfr. a tal proposito, per quanto riguarda Ippolito, Critelli 1998, p. 75: «una metà di Ippolito è

entrambi i casi, sconfitto. Questo conflitto è stato spesso letto come uno dei motivi chiave del dramma perlomeno quanto lo era stata l'antitesi tra divinità che sta invece alla base del modello euripideo[438].

Un ultimo elemento significativo presente nella *Phaedra* in relazione alla parentela è l'interessante trattamento del personaggio della *noverca*, che trova ampio spazio anche nei drammi di Ercole – dove però questa figura è presentata in maniera più convenzionale[439] – ma che viene affrontato nella nostra tragedia in maniera assolutamente innovativa e originale. Fedra, nel suo ruolo di *noverca*, si discosta con decisione dal personaggio negativo ben noto alla tradizione e spesso rappresentato nelle *Controversiae* offrendoci una rappresentazione dinamica e mai

selvaggia, l'altra è civilizzata, quasi un ibrido straziato tra la selvatichezza mitologica della madre e la civilizzazione del padre».

[438]Cfr. Petrone 2008, p. 239: «Nell'*Ippolito* di Euripide la vicenda tragica è inquadrata dal conflitto tra due divinità... In Seneca ... manca questa cornice divina, almeno nella sua funzione strutturale. La tragedia ... trova i suoi puntelli 'dentro' la storia che rappresenta, senza il ricorso al dato ' esterno' della divinità. Così uno dei motivi strutturali forti, che la organizzano e la tengono strettamente insieme, risulta essere il tema della parentela o delle parentele» e p. 240 «le ragioni della parentela dunque sembrano quasi sostituirsi al ruolo euripideo di Afrodite e Artemide, prendendone in certo senso il posto di spinta all'azione e divenendo pertanto motivo di fondo della drammaturgia. I personaggi appaiono così condizionati dalla loro identità familiare, che questa genera l'intreccio, provocando avvenimenti che le corrispondono come diretta conseguenza». Cfr. anche Nuzzo 2007, p. 85: «nell'Ippolito di Euripide due dee, Afrodite e Artemide, giocano a distanza la loro partita, usando i mortali come pedine di una crudele scacchiera; in Seneca le due divinità sono assenti, perché coesistono in Fedra, perché combattono dentro di lei la loro battaglia»

[439]Cfr. Borgo 1993, p. 72: «in circa due terzi dei casi (24 occorrenze sulle 39 complessive), quando adopera il termine *noverca* Seneca si riferisce ad una figura divina, Giunone, convenzionale emblema delle matrigne, com'è ovvio in un *corpus* che comprende due tragedie imperniate sulla figura di Ercole e nel quale, comunque, il tessuto mitico di base presenta molte figure di dei o di semidei come frutto di relazioni extraconiugali di Giove».

univoca di tale personaggio.

Dunque la scelta di trattare così ampiamente le antitesi parentali presenti nella nostra *Phaedra* dipende proprio nell'accumulo di elementi connessi alla parentela che la contraddistingue e che, pur ponendola nel solco degli altri drammi del Cordovese, le fornisce, sotto questo aspetto, un'importanza e un significato esclusivi.

La coesistenza dei due delitti più gravi che si possano commettere contro i parenti, adulterio e incesto, l'importanza speciale del tema dell'ereditarietà della colpa e del contrasto fra differenti rami della parentela, lo spazio particolare dedicato ad una nuova figura della *noverca* rendono la questione delle antitesi connesse alla parentela estremamente diversificata e complessa nella *Phaedra* dal momento che in essa trovano spazio differenti fili conduttori che ora ci mettono di fronte ad una serie di contrasti, ora invece sono portatori di aspetti di continuità assolutamente significativi a più livelli di interpretazione, in un incessante gioco di riprese e compenetrazioni. Come ci suggerisce Petrone, «questo motivo è ad un tempo il centro del dramma, ma è anche uno dei modi della sua strutturazione. Agisce dunque sia come prospettiva fondamentale dell'interpretazione senecana del mito tragico, sia come mezzo compositivo»[440].

2. LA PARENTELA DI FEDRA: IL MASCHILE E IL FEMMINILE

È sicuramente in riferimento al personaggio di Fedra che il tema delle parentele e delle antitesi tra ramo paterno e materno della famiglia e, ancor più, tra gli esponenti femminili e quelli maschili del *genus*, manifesta all'interno del dramma il suo significato più profondo[441]. Questo tema infatti, tenendo conto anche e

[440]Cfr. Petrone 2008, p. 239.

[441]Nell'elaborazione di questa importante tematica Seneca è stato sicuramente influenzato da Ov. *her*. 4, in cui il motivo della parentela assume grande rilevanza. Ai vv. 55 ss. Fedra ricorda le colpe della sua famiglia facendo riferimento non solo all'amore tra sua madre e il toro ma anche a quello tra Europa e Giove, che per l'occasione aveva assunto proprio le sembianze di

soprattutto dell'aspetto di continuità tra la colpa di Fedra e quella di Pasifae[442] «diventa un mezzo di scrittura drammatica, un sostegno della composizione, uno strumento dell'intreccio. L'oggetto della tragedia ne è anche in qualche modo il linguaggio e la struttura»[443]. Fedra si troverà sovente costretta a fare i conti con il proprio *genus* e con le contraddizioni forti, assolute che vedono scontrarsi la stirpe della madre e quella del padre e, più in generale, le donne e gli uomini della sua famiglia.

Si analizzerà, a partire dal monologo di Fedra del I atto, che rappresenta il primo, fondamentale passaggio nella strutturazione di questa antitesi, e poi all'interno dell'intero drammma, la presenza di un legame forte di continuità tra i comportamenti di Fedra e quelli messi in atto dalla madre e dalla sorella, così come l'antitesi, direttamente derivante da questa continuità, tra gli uomini e le donne della famiglia di Fedra.

2.1. Costruzione dell'antitesi parentale nel I atto

2.1.1. Il monologo di Fedra: Fedra e Pasifae

Nel corso del lungo monologo di Fedra che Seneca fa seguire alla monodia di Ippolito, è proprio la regina che cercando di motivare ciò che sta nascendo nel suo cuore, il *malum* che le tormenta l'animo, risale alle proprie origini e alla colpa della propria famiglia.

Sono in particolare i versi 112-128 a suscitare al momento il nostro interesse.

Al v. 112 Fedra pone a se stessa, o meglio, al proprio *animus* alcune domande, attraverso l'impiego, alquanto frequente nei drammi senecani, dello strumento

un toro.

[442]Cfr. Petrone 2008, p. 240: «Dietro Fedra c'è infatti costantemente, secondo l'interpretazione senecana, la madre Pasifae, il cui modo abominevole di amare segna la figlia come una condanna e una coazione a ripetere».

[443]Cfr. Petrone 2008 p. 249.

dell'apostrofe. Con l'interrogativa

quid furens saltus amas?

("Che delirio ti fa amare le selve?")

l'eroina introduce taluni elementi chiave del dramma. Fedra accosta infatti il verbo *amare* all'aggettivo *furens*, riferendoli entrambi a se stessa e quindi mettendo in evidenza sin d'ora il carattere peccaminoso della sua passione[444]. Sin dal primo ingresso in scena della regina si evidenzia dunque quanto il legame tra *amor* e *furor* sia già presente e, in certa maniera, operante, con la sua potenza distruttiva, nell'*animus* della donna. Al centro della triade troviamo il termine *saltus* e quindi il riferimento al mondo delle selve e dei boschi come motivo unificante e causa prima sia del sentimento di amore che del *furor*. Ella unirà nuovamente il motivo silvestre a quello dell'amore al v. 114 (*in silvis amor*).

Fedra, in questi versi, sta iniziando a svelare l'origine più profonda del proprio sentimento e lo si percepisce in primo luogo dall'utilizzo ai vv. 113 e 114 di due verbi relativi alla presa di coscienza, prima *agnosco* e poi *novit*, come ad indicare un grado di consapevolezza sempre maggiore[445].

---

[444]Secondo Giancotti 1986, p. 20 l'uso del termine *furens* indica «coscienza della follia e, conseguentemente, impulso a rinsavire».

[445]A proposito di questi versi Gazich sostiene che Fedra compia un percorso che la conduce alla presa di coscienza della propria passione, come una sorta di cammino verso la consapevolezza del proprio *nefas* da parte dell'eroina. Utile risulta innanzitutto il confronto con la Fedra euripidea (p. 121): «mentre in Euripide l'ambiguità è strumento del duello tra una Fedra che non vuol dire, eppure deve, e la nutrice, che vuole conoscere per poter aiutare, in Seneca è Fedra che, sola, in un monologo, si osserva, si studia e investiga questo suo male ambiguo che avverte e non controlla, e si protende perciò a chiarirlo, e lotta per portare tutto, anche ciò che a lei stessa è ancora oscuro, alla piena luce della consapevolezza sua e degli spettatori ». Per tale ragione Gazich parla di «un percorso di agnizione che è sofferto appressamento ad una visione risolutiva, un percorso labirintico di cui il personaggio stesso ricostruisce le svolte... fino a sfociare nell'esito conoscitivo finale: un cammino che si snoda tra il *malum* ancora oscuro del v. 101 (*alitur et crescit malum*) e il *malum* finalmente svelato del v. 113» (p. 122). Si noti bene il fatto che, secondo Gazich, il percorso di agnizione che Fedra sta effettuando non la condurrà semplicemente al riconoscimento della propria passione per Ippolito ma la porterà ad una completa e totale identificazione con la madre: « proprio il folle e misterioso *amare saltus* ha

La regina legge nel suo cuore una colpa di cui ben conosce l'origine e parla ora di un *malum* che viene definito *fatale*[446] perché ella non vi si può in alcun modo sottrarre[447].

In primo luogo l'utilizzo dell'agggettivo *fatale* fa riferimento al fatto che è stata una divinità ad infliggere questo *malum* alla sua famiglia, o per meglio dire, all'intero *genus* del Sole[448]:

> *stirpem perosa Solis invisi Venus*
> *per nos catenas vindicat Martis sui*
> *suasque, probris omne Phoebum genus*
> *onerat nefandis.*[449]
>
> ("è Venere che odia la stirpe del Sole

fatto scattare l'analogia che non è, come in Euripide, con il mondo di Ippolito, ma con l'orrore di Pasifae, e quindi non è il protendersi nel desiderio, ma l'annichilirsi di fronte alla rivelazione». Forse potremmo più semplicemente credere che Fedra sappia già quale sia l'oggetto della passione che si è impadronita di lei e che in questi versi ella stia cercando di darsi una spiegazione, o forse una giustificazione, per il sentimento che prova.

[446]La derivazione di questo verso è quasi sicuramente virgiliana (*aen.* 4, 23 *adgnosco veteris vestigia flammae*).

[447]Quello del *malum fatale* è un motivo già presente in diverse tragedie di Seneca tra cui l'*Oedipus*, il *Thyestes* e l'*Agamemnon.* Seneca potrebbe inoltre aver derivato questo motivo dall'Ippolito euripideo: *ὦ τλήμον, οἷον, μῆτερ, ἠράσθης ἔρον,/ ὃν ἔσχε ταύρου, τέκνον; ἢ τι φής τόδε;/ σύ τ'ὦ τάλαιν'ὁμαιμε, Διονύσου δάμαρ... ἐκεῖθεν ἡμεῖς οὐ νεωστὶ δυστυχεῖς* (v. 337-339 e 343). Si veda in particolare a proposito di questi versi e dunque della trasmissione della colpa di madre in figlia in Euripide il ricco commento di Barrett 1964 (in particolare pp. 222 s.) e Susanetti 1997, p. 59 s.. Quasi certa anche l'influenza di *her*. 4. Al vv. 63 s. Fedra scrive infatti: *hoc quoque fatale est.* In questo caso però il riferimento, più che alla vicenda materna, è alla sorella. Fedra infatti prosegue dicendo: *placuit domus una duabus;/me tu a forma capit capta parente soror;/ Theseides Theseusque duas rapuere sorores.* A proposito del tema del *genus* in Ov., *her*. 4, si veda quanto affermano Cipriani-Masselli 2008, p. 111: «al fine di legittimare ad ogni costo la sua folle passione per il figliastro, l'eroina riconduce la sua colpa al *genus* e al fato (vv. 53-66): con una sequenza di *exempla* eloquenti ... si impegna a dimostrare l'ineluttabilità del suo amore, che è frutto di una tara congenita e tale da escludere ogni responsabilità personale, quasi che lei stesse fatalmente seguendo le leggi comuni del suo casato, maledetto da Venere, adirata contro la stirpe del Sole».

[448]Cfr. Dupont 1995, p. 146: «elle trouve sa place dans les amours furieux de ses ancêtres, descendantes du Soleil» e Giancotti 1986, p. 20.

[449]vv. 124-127. Si noti l'insistenza con cui Fedra si richiama alla sua stirpe facendovi riferimento a poca distanza per due volte in maniera quasi identica tramite una *variatio* sinonimica: v. 124 *stirpem Solis*; v. 126 *genus Phoebum.*

> e si vendica su di noi delle catene che la avvinsero
> insieme al suo Marte, e accumula su tutti i discendenti di Febo
> vergogne indicibili".)

Con queste parole Fedra richiama alla vicenda mitologica secondo la quale il Sole,avendo colto in flagrante adulterio Venere e Marte, avrebbe svelato la colpa della dea a Vulcano, che si vendicò incatenando i due amanti addormentati, esponendoli al ludibrio delle altre divinità. La delazione del Sole provocò dunque l'ira della dea che decise di punire tutti i discendenti del dio facendoli incorrere in amori nefandi[450]. Su questo punto appare chiaro come Seneca si discosti ampiamente dal modello greco. Mentre in Euripide Afrodite, cercando vendetta per l'indifferenza di Ippolito, scatena su di lui l'amore della matrigna, che dunque è vittima dei capricci della divinità, in Seneca Afrodite non ha alcun motivo d'odio nei confronti del giovane cacciatore, le è invece invisa Fedra e non per una colpa sua, ma per una che ella ha ereditato dalla stirpe a cui appartiene. La regina sembra pertanto voler dire che una punizione voluta dagli dei non può in alcun modo essere evitata da un essere umano ed ella ha avuto dimostrazione di ciò da quanto è avvenuto a Pasiphae. La stessa sofferenza che brucia dentro l'*animus* della nostra eroina aveva già colpito sua madre e nemmeno lei era stata in grado di opporvisi. Fedra dunque, assimilando completamente la propria vicenda a quella della madre, è certa che neppure per lei vi sia speranza alcuna di trovare scampo da questa folle passione[451].

---

[450]Anche Medea appartiene alla medesima stirpe e lo ribadisce diverse volte nel corso suo dramma: vv. 28-29: *spectat hoc nostri sator/ Sol generis...*; vv. 209-210: *quondam nobili fulsi patre/ avoque clarum Sole deduxi genus.*

[451]Cfr. Dupont 1995, p. 146: «elle reconnaît dans ce corps de sauvageonne, le *furor* de sa mère Pasiphaë amoureuse d'un taureau». Petrone 2008, p. 244, sostiene che l'agnizione del proprio *eros* colpevole «contrassegnava il primo monologo dell'eroina, dove Fedra scopriva in se stessa una perversione uguale a quella di Pasifae». Cfr. sul tema anche Runchina 1966, p. 32 e Davis 1983, pp. 117 s.: «not only does Phaedra recognise the connection between her love for the woodlands and her love for Hippolytus, but also she perceives that it is the force of heredity that lies behind her passion». Cfr. anche a tal proposito Giomini 1955, p. 43 e Gazich 2000, p. 127: «non amore, ma passione irrefrenabile, e non solo passione irrefrenabile, ma mostruoso

«Da una parte quell'interrogare il proprio *animus*, quel *furens* che implica coscienza della follia e quindi impulso a rinsavire, dall'altra, il senso di una fatalità che opprime la stirpe, per cui s'oblitera l'istanza della responsabilità personale, l'io s'eclissa sotto l'urgere di mitiche immagini d'una divinità ineluttabile»[452].

A seguito di questo primo accenno al *malum fatale,* Fedra spiegherà, nei versi immediatamente successivi, come l'obiettivo precipuo su cui l'ira di Venere si è abbattuta siano state soprattutto le donne del suo casato[453] sostenendo che, proprio a causa della colpa del Sole, gli amori delle figlie di Minosse sono sempre congiunti con un delitto, con un *nefas* (v. 127 s.: *nulla Minois levi/ defuncta amore est, iungitur semper nefas*)[454].

Questo è il solo accenno che Fedra fa a suo padre all'interno del monologo. In realtà però è ancora delle donne della sua casa che sta parlando e in special modo della sorella Arianna, la cui colpevole passione per Teseo fu causa della rovina

---

nefas». Cfr. anche Motto 1973, pp. 88 s. e Mayer 2002 p. 40.

[452]Con queste parole Giancotti 1989, p. 55 sta introduce il discorso relativo al contrasto tra responsabilità e fatalità che verrà approfondito in altra sede. Basti per ora notare il fatto che il senso di impotenza di Fedra davanti a quella che le appare come l'ineluttabilità del proprio destino. Su questo tema cfr. anche Croisille 1964, p. 290.

[453]Si ricordi che, secondo la versione del mito a cui Seneca fa riferimento, il Sole aveva rivelato a Vulcano l'adulterio di Venere con Marte e che il dio del fuoco aveva legato i due amanti addormentati esponendoli al ludibrio di tutti gli dei. Secondo un altra versione del mito Pasifae sarebbe stata punita da Poseidone, adirato con Minosse per un mancato sacrificio.

[454]Florence Dupont 1995, pp. 146 s. sostiene che con l'espressione *iungitur semper nefas* Fedra voglia indicare il suo desiderio di entrare nella mitologia della sua famiglia commettendo un *nefas* che la ponga sullo stesso piano di sua madre e di sua sorella. Già nel modello di Ov. *her*., 4, ai vv. 61 ss, Fedra faceva riferimento alla necessità di seguire le orme della propria stirpe: *en ego nunc, ne forte parum Minoia credar,/ in socias leges ultima gentis eo.* Sul confronto con Ovidio si veda Petrone 1984, p. 109: «risaltava così un elemento di unificazione che si evidenziava nell'attrazione comune a Fedra e alla madre per il selvaggio ed era questo mezzo di congiungimento di più miti e modo di inserzione del racconto singolare nella più vasta cornice della saga generale. In Ovidio Fedra si giustificava pure con il ricordo della madre e anche della sorella e si definiva nell'ambito della parentela femminile ma il quadro era quello tradizionale della vendetta di Venere sulla sua *gens* (Ov. *her*. 4, 53 sgg.), non c'era lo stesso bandolo della matassa che invece Seneca trova: come la madre, Fedra è sedotta dal selvaggio».

proprio del regno di Minosse.

Sempre in riferimento alla colpa della sua famiglia Fedra parla di *nostra caeca monstra* (v. 122), in questo caso riferendosi in particolare al Minotauro, frutto dell'amore contro natura di sua madre. L'accenno di Fedra al suo mostruoso fratello non è privo di valore giacché il Minotauro è il simbolo vivente della colpa di Pasifae e della perversione di cui si è macchiato il ramo materno della sua famiglia. Il fatto che Fedra evochi il Minotauro e la sua natura ambigua è indice di una sempre maggiore presa di coscienza della donna giacché «lungamente evocato a più riprese, il fratello animale di Fedra testimonia la perversione erotica della madre e della parentela femminile, rivelando nel suo stesso essere le conseguenze terribili della violazione delle leggi regolatrici dell'universo»[455].

È soprattutto nei riguardi di Pasiphae che Fedra concentra la sua attenzione parlando di un *malum matris* e affermando di aver compassione per la propria *genetrix*, ora che anche lei è stata colpita dalla ferocia della medesima passione. Fedra arriva dunque ad essere solidale nei confronti della madre e della sua sofferenza d'amore, dal momento che in Pasiphae ella vede riflessa se stessa. Ai vv. 116 s. ella metterà in luce quello che sarà forse l'unico elemento di contrasto con la sposa di Minosse. Ella amava un essere feroce, *efferus*, *torvus*, *impatiens iugi*, e guida di un *saevum pecus* e di un *indomitus grex,* una creatura dunque selvaggia sotto ogni aspetto e capace, proprio in virtù di questa sua ferinità, di farsi *ductor* di una mandria altrettanto selvatica. Anche Ippolito, a distanza di pochi versi (vv. 229 ss.), verrà caratterizzato in maniera del tutto simile. Tuttavia, a differenza di Ippolito, il toro di Pasifae *amabat aliquid* (v. 119)[456]. Fedra giunge dunque ad invidiare sua madre, che, pur nella follia della sua passione, poteva godere di un amore ricambiato, diversamente da quanto accade a lei, vittima di un sentimento che si profila senza speranza. Neppure Dedalo, il sapiente artigiano che tanto

[455]Cfr. Petrone 1984, p. 108 e Petrone 2008, p. 240.
[456]Cfr. De Meo 1990, p. 100.

abilmente ha posto fine alle sofferenze di Pasiphae, potrebbe trovare rimedio alle sue (vv. 120 ss.: *non si ille remeet, arte Mopsopia potens,/ qui nostra caeca monstra conclusit domo,/ promittat ullam casibus nostris opem*).

La solidarietà, l'affetto, la vicinanza di Fedra sono dunque tutte rivolte alle donne della sua casa, perché è proprio nelle loro colpe che ella riesce a trovare una spiegazione e a tentare di dare una giustificazione alla propria.

2.1.2. La *rhesis* della nutrice: Fedra, *clara progenies Iovi*

A ricordare a Fedra il lato regale della sua famiglia, quello dal quale prendere esempio, di cui seguire le orme è, come è d'uso in Seneca, la *nutrix*: che all'inizio del suo intervento, dopo averle ricordato il suo ruolo di sposa di Teseo, le riporta anche alla memoria la stirpe regale da cui proviene, apostrofandola come *clara progenies Iovi* (v. 129)[457].

Fedra non soltanto discende dunque dal re Minosse, famoso per la sua giustizia e per la rettitudine, ma addirittura il suo *genus* deriva direttamente da Giove, padre di tutti gli dei. Apostrofandola in questo modo, la *nutrix* vuole richiamare Fedra ai suoi doveri di regina e alle responsabilità che comporta l'appartenenza ad una stirpe tanto illustre. La nutrice però, secondo un motivo di cui vedremo meglio lo sviluppo in seguito, vuole anche far comprendere a Fedra che il *malum* che la tormenta non è davvero fatale, come lei crede o desidera credere, e che ella ha davanti a sé una scelta: quella tra il ceppo malato e *furiosus* della sua famiglia e quello invece sano e giusto.

Nel corso della sua *rhesis* l'anziana donna farà nuovamente riferimento al ramo maschile della famiglia della sua padrona soprattutto cercando di ricordare a Fedra il senso di giustizia che ivi regnava, per suscitare in lei il timore che la sua

[457]Cfr. *Agm.* 125: *regina Danaum et inclitum Ledae genus,* così la *nutrix* si rivolge a Clitemnestra.

passione incestuosa venga scoperta e che, di conseguenza, ella venga punita per la sua colpa.

La *rhesis* della nutrice che, come spesso accade in Seneca, è una delle sezioni maggiormente retoricizzate del dramma[458], presenta a partire dal v. 145 la costruzione di una vera e propria *refutatio,* la confutazione, tipica soprattutto dell'oratoria giudiziaria, degli argomenti che un avversario potrebbe addurre a propria difesa. In questo caso essa è attuata mediante il procedimento della *concessio.* Colei che parla, la *nutrix* per l'appunto, suppone per un momento di accettare il punto che vuol confutare per poi mostrare la falsità o l'irrealizzabilità dell'ipotesi in questione[459].

Attraverso una *climax* rigorosa che parte dell'ipotesi più remota per arrivare a quella più plausibile e dal personaggio meno potente della sua famiglia al più importante in assoluto, ella mette Fedra dinanzi alla possibilità di venire scoperta dapprima dal marito, poi dal padre (*ille lato maria qui regno premit/ populisque reddit iura centenis* vv. 149 s.) o, cosa ancor più facile, dal nonno materno, il Sole (*matris parens,* v. 155) e infine da Giove in persona (*sator deorum,* v. 157). Tutti i personaggi elencati dalla *nutrix* si distinguono in positivo, per il loro senso di giustizia (infatti Minosse la garantisce a centinaia di popoli) e per la loro potenza, e devono rappresentare per Fedra un monito, affinché ella si astenga da ogni delitto[460].

Si noti inoltre come ai segreti, ai sotterfugi, all'oscurità in cui Fedra è costretta a tenere nascosto il suo delitto la nutrice opponga la luce della giustizia di suo padre (*sagax parentum est cur*a v. 152), quella del Sole, che illuminando la terra è in

[458]Di questo aspetto si è ampiamente occupato De Meo 1990 p. 103. Lo studioso ha infatti individuato in questa *rhesis* i caratteri del *lógos apotreptikós* e dunque la presenza di una strutturazione con *exordium* (vv. 129-139), *propositio* (140 s.), *argumentatio* (vv. 142-164) composta di *confirmatio* o *probatio* (vv. 142-144) *e confutatio*, *refutatio* (145-164), e infine la *peroratio* (vv. 165-177). De Meo sta citando a sua volta le definizioni e le partizioni di Lausberg 1969.

[459]Cfr. De Meo 1990, p. 107. e Quint. 9, 2, 51

[460]Cfr. Petrone 1984, p. 109.

grado di vedere tutto quello che vi accade (*ille rebus numen infundens suum*, v. 154 s.), quella del *fulmen* di Giove (*ille qui mundum quatit vibrans corusca fulmen Aetnaeum manu*, v. 155 s.), antenato di Fedra ma padre di tutti gli uomini e quindi *videns* per eccellenza. Per tale ragione la nutrice al termine di questo lungo ragionamento afferma:

credis hoc posse effici,
inter videntes omnia ut lateas avos?[461]

("credi possibile sottrarti
alla vista di antenati tutt'occhi?")

Oltre agli importanti richiami al ramo materno della sua parentela, la *nutrix* farà inoltre spesso presente a Fedra la vicenda di sua madre, ma non per offrirle giustificazioni o facili vie di uscita ma solo perché ella, memore non solo delle sventure, ma soprattutto della vergogna che si è abbattuta su Pasiphae, si tenga ben lungi dall'imitarne l'esempio. Per tale ragione ella le domanda:

quo misera pergis, quid domum infamem aggravas
superasque matrem? [462]

("dove ti precipiti, infelice? Perchè aggravare l'infamia della tua famiglia
e superare tua madre?")

La nutrice giudica il *malum* di Fedra ancor più grave di quello compiuto da Pasifae[463], perché connesso ai legami familiari, e pertanto ritiene che, con la sua insana passione, la regina non faccia che aggravare ulteriormente la situazione

[461] vv. 157-158.
[462] vv. 142-143.
[463] Anche la nutrice della *Medea* nota l'enormità del delitto che la padrona si accinge a compiere, ma non pone come metro di paragone per la gravità dello *scelus* nessun altro se non Medea stessa. Ella infatti: *Non facile secum versat aut medium scelus; / se vincet* (vv. 393 s.).

già gravemente compromessa del suo casato[464]. Per ribadire tale concetto al v. 170 ella afferma:

memorque matris metue concubitus novos

("ricorda tua madre e temi amplessi inauditi".)

Il ricordo del delitto della madre dovrebbe quindi stornare Fedra dal macchiarsi a sua volta di un crimine che la *nutrix* ora definisce con l'aggettivo *novus*. Quella che Fedra sta per commettere non è pertanto semplicemente una colpa grave ma addirittura inaudita, giacché:

non ulla tellus barbara

commisit umquam [465].

("non fu mai commessa in una terra barbara")

Per rendere più evidente l'eccezionalità del comportamento di Fedra, la nutrice le elenca una serie di popolazioni, ben note per la loro crudeltà e per l'inciviltà che le caratterizza[466]. Ella nomina i *Getae,* i Tauri e gli Sciti, riprendendo così un motivo già utilizzato nella monodia di Ippolito[467], quello dell'elencazione di luoghi lontani e di terre barbare, variando però sia le popolazioni sia la ragione per cui esse vengono citate. Ippolito enumerava infatti una serie di popoli lontani

[464]Si notino a tal proposito le interessanti osservazioni di Dupont 1995, p. 166: «le garçon répète le taureau de Pasiphaë, puisqu'il appartient à la sauvagerie, mais, circonstance sauvagement aggravante, il est aussi socialement le fils de Phèdre. Or les amours des animaux sont caractérisés précisément non par l'inceste qui est une transgression, mais par l'indifférence à la parenté. L'amour monstrueux de Phèdre dépasse ainsi celui de sa mère».

[465]vv. 166-167.

[466]Un motivo abbastanza simile a questo, seppur declinato in maniera leggermente differente, si ritrova anche in *Med*., 127 ss.: *si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae / novere facinus quod tuae ignorent manus,/ nunc est parandum*. Anche in questo caso i popoli barbari vengono infatti utilizzati come una sorta di metro di paragone per valutare la crudeltà del delitto. Se i barbari lo conoscono e le mani di Medea lo ignorano è bene che ella ponga subito rimedio a questa mancanza.

[467] Cfr. vv. 59- 72.

dal suo mondo per mettere in evidenza la grandezza del potere di Diana, che riusciva a giungere sino a quei luoghi estremi, la nutrice vi fa invece riferimento per amplificare ancor di più l'enormità del delitto di Fedra[468].
La *rhesis* della nutrice prosegue su questi toni fino alla sua conclusione:

> *prodigia totiens orbis insueta audiet,*
> *natura totiens legibus cedet suis,*
> *quotiens amabit Cressa?* [469]
>
> ("Il mondo udrà prodigi mai visti,
> la natura violerà le sue leggi
> tutte le volte che una donna di Creta amerà?")

Sottolineando ancora una volta la *novitas*, l'eccezionalità della passione amorosa di Fedra, la *nutrix* ne mette ulteriormente in evidenza la gravità e si dimostra in questo momento estremamente severa nei confronti della padrona e tutt'altro che disposta a giustificarla adducendo come pretesto il destino della sua famiglia. L'anziana vuole in tal modo spingere la regina a spezzare la catena di delitti e di infamie che sua madre e sua sorella hanno così a lungo alimentato.

2.1.3. Il dialogo tra Fedra e la *nutrix* e l'insistenza sui legami di parentela

Per indicare perfettamente la diversa considerazione che le due donne nutrono verso i due rami della famiglia di Fedra basterà citare due versi situati all'interno della sticomitia, nella parte più tesa del dialogo tra la regina e la nutrice[470].

---

[468]Cfr. Guastella 1985, p. 100: «ciò che è estraneo al mondo culturale di cui si difende la conservazione... viene presentato come indegno di partecipare ad una società civile; ed anzi capace di introdurre in essa un disordine intollerabile. Non a caso l'immagine del mondo delle bestie, dei primitivi, dei barbari, viene impiegata come deterrente anche e a proposito delle unioni incestuose». Lo studioso cita a tal proposito Ov., *met* 10, in relazione alla vicenda di Mirra.

[469]vv. 175-177.

[470]Su questi versi cfr. Giomini 1955, p. 49: «neppure il ricordo dei suoi cari ha più potere su di lei:

Al perentorio ordine dell'anziana:

patris memento[471]

("ricordati di tuo padre")

fa eco la lapidaria risposta di Fedra:

meminimus matris simul[472]

("e perché no di mia madre?")

Il riferimento al padre vuole ricordare a Fedra la retta condotta che ella deve tenere e, allo stesso tempo, la punizione nella quale potrebbe incorrere. La risposta della regina è invece piena di aspettative. Ella infatti sembra voler tenere bene a mente, quasi come fosse un modello da seguire, il comportamento materno e in particolare il fatto che l'insistenza di Pasifae, il perseverare nella follia del suo desiderio, l'abbiano condotta alla sua realizzazione[473].
La nutrice insiste ancora, a pochi versi di distanza affermando:

aderitque genitor[474]

("e ci sarà tuo padre")

la risposta di Fedra è però ancora più decisa:

mitis Ariadnae pater[475]

anzi, proprio questo tema è all'origine delle gravi, taglienti, amare, ironiche risposte di Fedra, tutte traboccanti di sfrontatezza e disprezzo».

[471] v. 242

[472] v. 242.

[473] Cfr. Grimal 1965, p. 61: «Pasiphae a satisfait son amour monstrueux grâce à sa volonté et son obstination».

[474] v. 245.

("fu buono con la figlia Arianna")

La regina, ormai preda del suo delirio, non è affatto sensibile alle sollecitazioni della nutrice e neppure si fa scoraggiare dal timore di una punizione, al contrario, mettendosi questa volta a confronto con la sorella, ella è convinta che il padre, che fu mite con Arianna, manifesterà eguale clemenza anche nei suoi confronti, offrendole il suo perdono.

Si noti come, in un momento di estrema tensione del dialogo, l'utilizzo dei nomi propri venga totalmente sostituito da quello dei termini di relazione parentale. Fondamentali a tal proposito le riflessioni di Antonella Borgo, relative alla produzione teatrale di Seneca in generale, e assolutamente pertinenti anche per questa specifica situazione: «I termini di relazione parentale difficilmente sono adoperati da Seneca tragico senza una valenza particolare e ... si infittiscono soprattutto nei momenti di più intensa tensione drammatica, sostituendosi spesso ai nomi propri dei personaggi e tendendo al massimo la loro carica espressiva grazie all'accostamento, talvolta all'accumulo, perfino al contrasto violento»[476].

Fra gli ideali di giustizia di Minosse e i delitti di Pasifae e Arianna, Fedra sembra, ad ogni modo, aver scelto da che parte stare. A questo punto alla nutrice, la cui

---

[475] v. 245.

[476] Cfr. Borgo 1993, p. 8; cfr. inoltre Petrone 1984, p. 111 s.: «è stato notato come Seneca accentui i legami di parentela. A volte questo interesse coinvolge la designazione. Infatti spesso la designazione di personaggi avviene non attraverso un "designatore rigido", cioè un nome proprio, ma attraverso un "designatore identificante" che fissa la referenza del nome, senza esserne un sinonimo, attraverso il rapporto di parentela.. questi meccanismi di designazione caratterizzano la scrittura tragica senecana e hanno il loro motivo di essere in una mentalità riassuntiva del mito ma soprattutto nella visione della tragedia come catena di eventi fatali che toccano una stirpe». Petrone 1988-89 rifletterà ancora su questo tema soprattutto per quanto concerne la *Phoenissae*, giungendo ad una conclusione che potrebbe presentare spunti di interesse anche per il nostro lavoro: «la *gens* non si coniuga più a destini provvidenziali ma alla consequenzialità necessaria ai *crimina*. Parentela, potere e delitto strutturano e scandiscono la tragedia».

ratio è stata calpestata dal *furor* devastante della passione di Fedra, resta una sola arma: la supplica.

Solamente dopo l'accorata preghiera della *nutrix* sembra, per un attimo, che in Fedra prenda il sopravvento «la linea genealogica maschile del pudore, su quella femminile del furore»[477]. Si tratterà però solo di un breve momento di lucidità – o forse di un abile tentativo di portare la nutrice dalla sua parte, spaventandola con i suoi propositi suicidi? – sappiamo infatti che su Fedra, come su tutti i grandi eroi tragici di Seneca, *vicit ac regnat furor* (v. 184).

2.1.4. Una piccola appendice: Fedra tra *fatum* e *voluntas* nel I atto

Un tema di grande importanza – soprattutto per il rilievo che esso aveva assunto, sin dalle origini, nella riflessione degli Stoici,e, in particolar modo, nel pensiero filosofico di Seneca – è quello della *voluntas* e dell'antitesi che si sviluppa tra la *voluntas*, intesa anche come responsabilità individuale[478] e consapevolezza dei propri limiti, e il *fatum*, il destino[479].

---

[477]Cfr. Viansino 1993, p. 605.

[478]Riguardo al tema della responsabilità personale in opposizione alla sottomissione a potenze superiori, Mellet-Rollinat-Lavasseur 1989, p. 39, in linea con quanto già affermato da Dupont 1988, ritengono che Fedra sia in grado di dominare la propria passione: e giungono a tale conclusione tramite l'analisi delle forme verbali utilizzate dalla regina, che sono per la gran parte forme attive. Le studiose indicano questo come fattore determinante per stabilire che «la Phèdre de Sénèque est actrice à part entière du drama qui se noue et qui rien n'a lieu à quoi elle n'ait activement participé» ma individuano altresì nell'utilizzo di forme impersonali, al posto di quelle passive, il mezzo per mostrare i limiti dell'autonomia di Fedra concludendo: «nous retrouvons donc bien l'ambiguité et la complexité d'un personnage qui semble agir et subir en même temps, mais qui analyse avec lucidité et exprime de manière saisissante ses propres contradictions» (p. 41).

[479]A proposito della volontà di Fedra di decidere del proprio destino mi sembrano estremamente interessanti le osservazioni di Armisen-Marchetti 1990, p. 28: «l'individu est pleinement responsable de sa passion, ce qui signifie aussi pleinement coupable: dans le théâtre de Sénèque, le tragique n'est plus le spectacle de l'homme aux prises avec le destin mais celui de la méchanceté humaine qui a décidé de se donner libre cours: libre de vouloir le mal, le personnage est libre aussi, de moins en théorie, de vouloir le retour au bien … il peut se corriger et revenir à une saine vision de la réalité et de la valeur des choses.. C'est pourquoi le rôle de la nourrice doit être pris au sérieux: la nourrice n'est pas le simple faire-valoir de la passion de Phèdre, elle est là pour représenter à sa maîtresse sa liberté intérieure, qui est

La nutrice, nei primi versi della *rhesis*, dopo aver chiesto a Fedra di non nutrire il male che la divora, di resistervi, introduce il concetto della volontà umana, per dimostrare alla padrona che, diversamente da quanto ella aveva affermato al v. 113, il *malum* da cui è stata colpita non è assolutamente *fatale*, non dipende in alcuna maniera dalla volontà del fato, e, al contrario, può essere vinto proprio dalla sua forza di volontà[480] e che gli amori delle figlie di Minosse non devono necessariamente essere uniti ad un *nefas* (come Fedra stessa aveva sentenziato ai vv. 127 s.). Per tali ragioni l'anziana donna afferma:

> *honesta primum est velle nec labi via*
> *pudor est secundus nosse peccandi modum*[481]
>
> ("la moralità è, prima di tutto, la volontà di seguire la via del bene
> poi la coscienza del limite della propria colpa".)

«La perfection morale consiste d'une part à vouloir le bien (*honesta velle*), et

---

réelle». Sull'importanza del tema della *voluntas* nella riflessione filosofica senecana si vedano in particolare Pohlenz 1967, tomo II, pp. 89 ss.; Voelke 1973, p. 162, 170, 178 e 180 ss. queste ultime sul concetto di *bona voluntas*. Anche il commento di De Meo 1990, p. 106 si sofferma brevemente sul tema: «si sa che nello Stoicismo romano, ma in particolare in quello di Seneca, la volontà occupa una posizione preminente, in quanto capace di frenare gli impulsi e orientare i sentimenti». Sul tema dell'antitesi tra fato e *voluntas* in Seneca si veda in particolare Baldarotta 1994. in particolare, sulla *voluntas* si veda p. 27: «la volontà per Seneca non è un fatto di intelletto (*ep*. 81, 13: *velle non discitur*). La prima cosa essenziale è volere (*Phaedr*. vv. 140 e 249; *ep*. 71, 36...), la seconda è la costanza nel volere (*ep*. 20, 5; 35, 4; 52, 1). Alla distinzione degli uomini in saggi e stolti, retaggio dello Stoicismo antico, Seneca aggiunge quella tra buona e cattiva volontà, la prima possibile solo con la scienza del bene. Occorre un assiduo impegno perché il pensiero retto e buono (*bona mens*) si tramuti in buona volontà (vedi *ep.* 16, 1; talvolta si conosce quale è il vero bene ma non si segue (*Ep*. 21, 1; *Phaed.* vv. 177-179)».

[480] Si veda in proposito Giancotti 1986, p. 21: « la libera volontà concorre al crescere della passione d'amore. Per vincere occorre resistere fin dal principio» e Cattin 1963, pp. 17 s..

[481] vv. 140-141. Si noti come, a distanza di pochi, versi, la nutrice, in opposizione al concetto della *via honesta* che Fedra dovrebbe seguire, grazie all'aiuto della *voluntas,* ponga quello dell'inganno, quando, nella serie di ipotesi che espone nella *concessio* ella pone l'eventualità che la padrona riesca a nascondere al padre il suo *nefas* ma solo *astu doloque* (v. 153). Dunque la *voluntas* di Fedra la deve condurre a scegliere una *via honesta* di vita, cosicché ella possa evitare di dover ricorrere ad inganni e astuzie per coprire il suo delitto.

d'autre part à vouloir toujours la même chose (*nec labi via*)»[482]. Contrariamente a quanto aveva affermato Fedra nell'ultima sezione del monologo, la sua vita è solo nelle sue mani. Ella può decidere liberamente e volontariamente di cedere o meno alle fiamme delle passione. «L'attitude de Phèdre en face de cette hérédité ne dépend que d'elle: elle est libre de choisir sa conduite en face de l'*impetus* qui lui est envoyé, dit elle, par son hérédité fatale».[483]

La nutrice ribadirà questo concetto, seppur variandolo un poco, in altre due occasioni. Prima, a poca distanza dai versi testè citati, dicendo:

maius est monstro nefas:
nam monstra fato, moribus scelera imputes.[484]

("un amore empio è peggio di un amore mostruoso:
questo puoi imputarlo al destino, quello a te stessa")

Il delitto di Fedra non è determinato dal fato, come lei crede, ma, nella sua immensa gravità, esso è frutto solamente dei *mores* corrotti dalla regina e per tale ragione è ancora peggiore di quello compiuto da sua madre Pasifae.

Vi è infine un altro riferimento a questo tema nei versi finali del primo atto, quando la nutrice, resasi ormai conto che le sue argomentazioni non hanno presa sull'animo malato della regina, si spinge a supplicarla di tornare in sé, poiché

pars sanitatis velle sanari fuit[485]

---

[482] Cfr. Armisen -Marchetti 1990, pp. 32 s.: la studiosa approfondisce molto il discorso relativo alla volontà nel pensiero filosofico di Seneca. A proposito dei versi appena citati afferma ancora: «plus encore que ses prédécesseurs, Sénèque a accentué le rôle de la volonté dans la vie morale, et l'on a même pu dire que c'etait là un trait spécifiquement romain de son génie.».

[483] Croisille 1964, p. 290.

[484] vv. 143-144. a tal proposito si rimanda in particolare a Baldarotta 1994, p 25: «in effetti, in Seneca il didascalismo moralistico è preminente, al punto che il male viene ascritto non al fato (al quale, se mai, si può imputare la passione mostruosa) ma all'uomo che, se sorretto da una ferma volontà, è in grado di reprimere i suoi istinti perversi e quindi responsabile dei suoi misfatti». A parte il riferimento ai versi citati della *Phaedra* lo studioso rimanda anche a *Oed*. v. 630.

("è in via di guarigione chi ha volontà di guarire")

Il percorso verso la guarigione di Fedra dipende dunque *in primis* dalla volontà della regina di liberarsi dal suo *malum*.

Non sembra, ad ogni modo, che gli inviti della nutrice abbiano sortito l'effetto sperato: sebbene Fedra non torni più in maniera esplicita su questo tema, la sua opinione è ben percepibile a partire dal *cogit* del v. 178. Il *furor* di cui è preda la costringe a seguire le sue vie, benché ella sappia bene che sono le peggiori possibili. L'unico mezzo che Fedra riesce a concepire per sfuggire al suo sentimento malato, dal momento che in lei il *furor* ha preso ormai ampiamente il sopravvento sulla *voluntas*, è quello di togliersi la vita, dal momento che:

velle non discitur [486]

("la forza di volontà non si impara")

Seneca sa bene che «la volonté est affaire non pas de *consilium*, mais d'*impetus* irréductible à la réflexion raisonnable».[487]

2.2. La dichiarazione ad Ippolito: Fedra come Arianna e oltre Pasiphae

Molto si è detto nel corso dell'analisi del primo atto della tragedia, sul conflitto esistente fra i due rami della parentela di Fedra, sulla contrapposizione fra l'ascendenza maschile e femminile del suo *genus* e sull'inevitabile vittoria del *genus* "selvaggio" della madre su quello civilizzato del padre.

Questo conflitto riceve a questo punto del dramma una nuova trattazione e nuovi spunti d'esame giacché sono ora i due protagonisti a riflettere vicendevolmente

[485] v. 249.
[486] Sen. *ep*. 81, 13.
[487] Armisen-Marchetti 1990, p. 34.

sulla propria e sull'altrui ascendenza offrendoci un punto di vista certamente differente ma soprattutto estremamente ricco di implicazioni significative per lo sviluppo della vicenda tragica.

Occorre in primo luogo osservare che, sia per ciò che concerne Fedra che per quanto riguarderà Ippolito, non si parla più semplicemente, di una somiglianza o di una vicinanza genetica ma si giunge ad operare una vera e propria sovrapposizione, una sostituzione di ruoli che finisce per accrescere la già notevole confusione di ruoli e la forte ambiguità su cui l'intera scena è costruita.

Durante tutta la terza scena del II atto, ma in particolare nei momenti cruciali che precedono e seguono immediatamente la dichiarazione d'amore di Fedra, vengono posti in rilievo sia dalla regina che da Ippolito una serie di confronti relativi soprattutto all'ascendenza femminile di Fedra. L'antitesi parentale relativa a Fedra che tanto rilievo aveva assunto nel primo atto, torna dunque a riproporsi per bocca dei due maggiori protagonisti della vicenda evidenziando innumerevoli aspetti di continuità con la prima sezione del dramma soprattutto per quanto riguarda le considerazioni espresse da Fedra e, in certa maniera anche da Ippolito, sull'impossibilità di evitare questa sorta di continuità nella colpa che tocca le donne della *stirps*[488] di Fedra.

Il richiamo alla parentela nasce anche questa volta da Fedra che istituisce dapprima confronto tra sé e la sorella Arianna affermando:

> *si cum parente Creticum intrasses fretum,*
> *tibi fila potius nostra nevisset soror.*
> *Te, te soror, quacumque siderei poli*
> *in parte fulges, invoco ad causam parem:*
> *domus sorores una corripuit duas,*
> *te genitor, at me natus.*[489]

[488] A proposito del tema dell'ereditarietà della colpa risultano molto utili le osservazioni di Garbarino 2001, p. 42 s. rispetto alla conciliabilità di una tale tematica con la mentalità stoica di Seneca.

[489] vv. 661-666. Cfr. Ov. *her*. 4, 63-65: *hoc quoque fatale est: placuit domus una duabus;/ me tua forma*

("se fossi approdato con tuo padre a Creta,
per te mia sorella avrebbe filato il suo filo.
Invoco te sorella, in qualunque parte del cielo
brilli la tua costellazione, invoco te per una causa pari alla tua:
una sola famiglia ha ammaliato due sorelle,
te il padre, me il figlio".)

Queste considerazioni, soprattutto nella parte finale, costituiscono il fulcro vero e proprio della dichiarazione d'amore di Fedra poiché la donna confessa, rivolta all'astro lucente della sfortunata sorella[490], di essere incorsa in un amore che le rende *pares*: un solo casato ha infatti ammaliato due sorelle: ad Arianna è toccato il padre, a lei il figlio[491]. Fedra sembra a questo punto sconfessare completamente il sentimento provato per Teseo, come se nel suo cuore non vi fosse mai stato spazio se non per Ippolito. Ella inoltre giunge a stabilire la superiorità del figlio sul padre sostenendo che, se il giovane fosse approdato a Creta assieme a Teseo, Arianna avrebbe scelto senza dubbio di filare il suo filo per lui. Dunque, ponendosi a confronto con la sorella, Fedra stabilisce un rapporto di parità nell'amore, ed anche nella sventura riconoscendo tuttavia la superiorità della propria scelta rispetto a quella di Arianna[492]. Come ci suggerisce Gianna Petrone

capit, capta parente soror./ Thesides Theseusque duas rapuere sorores; Petrone 1984, p. 99 afferma in proposito: «Seneca ha fatto in modo che il discorso parlasse da sè e Fedra elevasse da sola, pronunciando la parola *gnatus*, quello scoglio insormontabile che vorrebbe superare; e così tutto il dialogo è riquadrato dalle parole ineliminabili, *mater* e *gnatus*, pronunciate senza coscienza dell'importanza che in qual momento assumono ma che sono il segno della necessità del destino».

[490]Per quanto concerne il catasterismo di Arianna si confronti Coffey-Mayer 1990, p. 15 e De Meo 1990, p. 191 s.

[491]Cfr. Petrone 2008, p. 243.

[492]Cfr. in proposito Petrone 2008, p. 243: «Seneca fa proiettare Fedra nel mito degli amori di Arianna con Teseo. Infatti sullo sfondo di questo famoso racconto, la protagonista traduce la sua passione, in una sorta di transfert, servendosene come esempio e argomentando che, se Ippolito avesse navigato nel mare di Creta insieme al padre, Arianna avrebbe filato il suo filo per lui, piuttosto che per Teseo» e p. 249: «se nomina Arianna per proteggersi e farsi velo, la protagonista lo fa non solo per conservare qualche dignità e condurre senza traumi il suo spregiudicato discorso ma anche e soprattutto perché dentro quella parentela Fedra è come

«(Seneca) può costruire il punto fondamentale della rivelazione come un gioco di rimbalzo tra due sorelle, in una complicazione di ruoli e in una molteplicità di livelli, per cui Arianna sta a Teseo come Fedra sta a Ippolito, un sillogismo che rifrange in più specchi il *nefas* dell'incesto»[493].

A richiamare il parallelo con Pasifae è invece Ippolito. Diversamente da quanto è avvenuto con Arianna, Fedra, sino a questo momento, ha evitato, forse volontariamente, di porsi in rapporto con la madre davanti ad Ippolito. Pasifae si è infatti resa colpevole di una passione mostruosa e alla regina, che vuole disperatamente dimostrare al giovane la liceità del proprio sentimento, non conviene affatto richiamare alla memoria un'eredità tanto pesante. Questo legame fra madre e figlia non sfugge però al giovane, che a seguito della funesta dichiarazione d'amore della matrigna, ai vv. 688- 693, la apostrofa così:

o maius ausa matre monstrifera malum,
genetrice peior! Illa se tantum stupro
contaminavit, et tamen tacitum diu
crimen biformi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit vultu truci
ambiguus infans -ille te venter tulit.

("Quello che hai osato è più mostruoso del parto di tua madre,
tu sei peggiore di chi ti ha generato! Lei macchiò solo se stessa
di adulterio, e tuttavia il peccato a lungo nascosto
fu svelato dal parto biforme e l'ambigua creatura
col suo volto bestiale tradì la colpa della madre:
è quello il ventre che ti ha portata".)

Ippolito entra subito nel vivo del confronto fra le due donne tramite l'utilizzo dei comparativi *maius* e *peior* stabilendo che Fedra ha osato un *malum maius* del parto di sua madre e che pertanto ella è un essere ancor peggiore di colei che l'ha

prigioniera, racchiusa dal destino della sua *domus* infame».

[493]Cfr. Petrone 2008, p. 244.

generata[494]. D'altra parte, osserva ancora Ippolito con una sorta di furiosa rassegnazione al v. 693, da un ventre mostruoso come quello di Pasiphae non ci si poteva aspettare che nascesse alcunché di buono.

Ciò che Ippolito sembra criticare maggiormente del parto di Pasiphae è la sua natura ambigua: egli parla infatti di *crimen biformi partus* e di *infans ambiguus*. Anche il *crimen* di cui si è macchiata Fedra contiene in sé una profonda ambiguità poiché implica la confusione e il sovvertimento non dei regni naturali, come nel caso di Pasifae, ma, cosa ancor più grave agli occhi del nostro Ippolito romano, delle parentele.

Mi sembra inoltre di poter leggere una ulteriore critica al comportamento di Fedra nella già citata espressione dei vv. 690 s. (*illa se tantum stupro/ contaminavit)*. Accoppiandosi con una bestia Pasiphae aveva reso colpevole soltanto se stessa di quell'unione mostruosa, Fedra invece, rivelando il suo desiderio peccaminoso al figliastro, cerca di liberarsi dal peso della propria colpa rendendolo partecipe di questa e compromettendo così anche la sua innocenza[495]. Anche in questo caso si può parlare di una sorta di antitesi insita nell'analogia tra le due donne poiché alla continuità nel delitto materno si aggiunge ora il superamento di questo con una deviazione, ovviamente in negativo, rispetto al comportamento già gravemente colpevole di Pasiphae.

Come già anticipato, non si può non leggere in queste parole il logico prosieguo di quelle formulate dalla nutrice nel corso del dialogo con Fedra, in particolare ai vv. 142 s.. La donna aveva infatti implorato la padrona di fare appello a tutta la propria forza di volontà per tenersi lontana da un delitto di tanta gravità che

[494]Come suggerisce giustamente Boyle 1983, p. 177 «the ... motif of the enlargement or intensification of evil are common in senecan tragedy: see e.g. *Tro*. 45, 427; *Pho*. 286, 457, 531; M*ed*. 50, 674; *Agm.* 29; *Thy* 259, 745;».

[495]Cfr. Coffey – Mayer 1990, p. 152. Cfr. Anche Dupont 1995, p. 114: «mais avouer ici n'est pas donner une information, c'est créer une situation nouvelle, transformer le destinataire de l'aveu en complice dans la mesure où il est mis en situation d'être ce destinataire».

l'avrebbe condotta superare quello già terribile di sua madre aggravando così le condizioni della sua *domus infamis*. Fedra si trova ora di fronte alla concretizzazione di quelle affermazioni: il delitto è stato svelato, la colpa di Pasiphae superata.

Fedra dimostra nei confronti di Ippolito – che spesso, anche altrove, nel corso del II atto si fa portatore delle concezioni etiche e morali espresse dalla *nutrix* nella prima sezione del dramma – il medesimo atteggiamento tenuto con la nutrice quando ella le rivolgeva un'accusa del tutto simile. Ella non nega la propria colpa, né tenta di difendersi. Semplicemente evidenzia l'ineluttabilità del proprio *fatum*, l'impossibilità di sfuggire ad un destino che, ora più che mai, le appare segnato:

> *et ipsa nostrae fata cognosco domus:*
> *fugienda petimus; sed mei non sum potens*[496]
>
> ("riconosco anch'io il destino della nostra famiglia,
> avere desideri proibiti; ma non so più dominarmi".)

Annullando ancora una volta completamente il ruolo della volontà, Fedra non parla del proprio delitto e del proprio destino ma dei *fata nostrae domus*: di una mala sorte che ormai da tempo si abbatte impietosa sul suo casato costringendo le donne a ricercare ciò da cui dovrebbero invece fuggire.

Nella seconda parte del v. 699 si riferisce invece soltanto a se stessa ribadendo quanto già aveva detto alla *nutrix* ai vv. 178 s.: ella non è in grado, pur volendolo, di decidere per il meglio poiché a causa del *furor* non è più padrona di sé.

---

[496] vv. 698-699. Cfr. De Meo 1990, p. 195: «come già nella parte iniziale del dramma (113 *fatale miserae matris agnosco malum*) Fedra non esita a configurare il suo amore come una ineludibile tragedia del destino. E se prima aveva ricordato la madre, ora, dopo le ultime parole di Ippolito sulla *noverca* della Colchide, coinvolge nella sorte l'intera famiglia (*nostrae domus*): anche Medea, come Pasifae, apparteneva alla stirpe del Sole». Su questo punto si veda anche Giomini 1955, p. 65: «da questo momento la posizione di Fedra ... è quella di una creatura che conosce e sente la amarezza del fatalismo ereditario riservato alla sua stirpe; e nella nota del pessimismo fatalistico sembra essa rifugiarsi, quasi per trovare una giustificazione alla tormentosa constatazione nel *fugienda petimus* (v. 702) , alla incontenibile, imperiosa, frenesia che la possiede».

Si ripropone dunque in questi versi quello che era stato un motivo di conflitto importante nel primo atto: lo scontro tra *fatum e voluntas*. Anche questa volta Fedra pone a propria difesa il volere inappellabile del fato, anche perché, ora più di prima, ella è perfettamente consapevole di non poter più fare appello alla propria forza di volontà, ormai guidata solamente dalla passione. Questa consapevolezza aumenta sempre più col proseguire dell'azione; infatti, sin dall'inizio di questo dialogo, ella aveva affermato:

> *vos testor omnes, caelites, hoc quod volo*
> *me nolle*[497]
>
> ("voi tutti, celesti, siate testimoni che io non voglio
> ciò che voglio".)

Ponendo a testimoni persino gli dei, Fedra aveva già preannunciato con queste parole la completa sconfitta della propria *voluntas*.

Anche nel II atto, come già era avvenuto nel primo, si fa brevemente cenno al ramo maschile della parentela di Fedra. Negli istanti che seguono immediatamente il momento dello svelamento della passione di Fedra, Ippolito, al colmo dello sconcerto e della disperazione, si rivolge in particolare a due divinità: Giove e Febo, nominate con gli epiteti di *magne regnator deum* (v. 671) e *sidereum caput/ radiate Titan* (v. 677 s.). Questo riferimento, che non può certamente essere considerato casuale, ristabilisce l'antitesi emersa nel primo atto fra i due rami della parentela di Fedra. Ippolito chiama infatti a testimone del delitto che la donna ha ereditato da sua madre proprio il ramo maschile della sua stirpe: quegli stessi dei cui, a partire dal v. 149 aveva fatto riferimento anche la

[497] vv. 604 s. Cfr. *Thy*. 212 *quod nolunt velint*; *Oed*. 332 s. *quod esse prolatum volunt / iterumque nolunt*. Il verso 605, come sottolinea la critica a partire da Grimal 1965, p. 104, è incompleto. Versi come questo si trovano frequentemente. Grimal cita in proposito: *Thy.* 100; *Tro*. 1103; *Phoen* 319. di questo problema si occupa anche Giancotti, 1984, p. 124.

nutrix[498]. Ancora una volta Ippolito si pone quindi su un asse ideale di continuità rispetto alla *nutrix*. La colpa che ella aveva ritenuto impossibile nascondere agli antenati *omnia videntes* di Fedra è infatti ora tristemente svelata. Non saranno però, come Ippolito vorrebbe, i suoi potenti avi a punirla ma, come già la nutrice aveva preannunciato, a deciderne la pena sarà soltanto la sua coscienza.

2.3. Dal toro di Pasiphae al *taurus sublimis* di Ippolito: valori e significati di una presenza ricorrente.

A questo punto della nostra trattazione occorre aggiungere a quanto è stato affermato sino ad ora riguardo alla significativa antitesi fra maschile e femminile nella parentela di Fedra un elemento altrettanto degno di nota nell'economia del dramma. Seneca infatti, come di consueto, costruisce un interessante percorso antitetico e effettua un complesso ribaltamento di prospettiva tutto basato sulla massiccia presenza e sul sistematico ricorso a richiami di vario genere ad uno specifico animale, il toro, per tutto il dramma: dal primo atto, sino al crudele epilogo.

La scelta di inserire questo discorso all'interno della sezione della tesi relativa alla parentela deriva dal fatto che proprio dalla parentela di Fedra con esseri di stirpe taurina derivano tutti gli sviluppi più significativi che questa tematica presenterà nel corso della tragedia. Prima ancora di addentrarci nel discorso più specificamente relativo alla parentela mi sembra tuttavia necessario ricordare la strategia stilistica messa in atto da Seneca, che inserisce all'interno dell'opera continui riferimenti al *taurus*, spesso mascherati, sottesi o quantomeno velati, ma

[498]Cfr. A tal proposito Viansino 1968, p. 71: «l'esclamazione in cui prorompe Ippolito (v. 671), di alto tono retorico, è rivolta ai due antenati di Fedra, Giove e Sole, ai quali sembra alludere anche Ov., *her.* 4, 157: *"quod mihi sit genitor, qui possidet aequora, Minos, / quod veniant proavi fulmina torta manu,7 quod sit avus radiis frontem vallatus acutis,/ purpureo tepidum qui movet axe diem,/ nobilitas sub amore iacet"*; ma la forma espressiva è tipicamente senecana».

tutti rispondenti al medesimo intento: quello di far risuonare continuamente nella testa dei suoi spettatori questo nome, facendolo aleggiare lungo tutto il dramma in modo tale che, soltanto al momento della sua conclusione, si potrà comprendere con chiarezza la ragione di queste riprese e il senso più profondo di questa presenza ricorrente.

In alcune occasioni il toro viene citato in maniera apparentemente casuale, inserito in situazioni di vario genere che nulla sembrano avere a che vedere con l'elemento relativo alla parentela di Fedra[499]. Osserveremo invece come in realtà il richiamo al *genus* sia comunque presente e, ad ogni modo, queste citazioni, lungi dall'essere fini a se stesse, servono a mantenere con una certa frequenza anche semplicemente un frequente richiamo a questo *nomen/omen*.

Due importanti riferimenti al toro provengono dal primo Coro, in particolare dalla sezione nella quale si fa riferimento alle trasformazioni che dèi ed eroi subiscono per Amore.

Sia nel racconto della servitù di Apollo presso Admeto che in quello dell'amore di Zeus per Europa riscontriamo infatti la presenza di un toro. Nel primo caso si tratta di un accenno alquanto sottile, giacché il coro racconta che Febo, per amore, si fece pastore proprio di una mandria di tori (*Thessali Phoebus pecoris magister/ egit armentum positoque plectro/ impari tauros calamo vocavit;* "Febo si fece pastore di un armento tessalico e deposta la lira chiamò i tori con la zampogna;"[500])

Non possiamo purtuttavia considerare casuale la scelta di porre Febo alla guida di un gregge taurino. La scelta di far diventare schiavo per Amore uno degli uomini della famiglia di Fedra, che la nutrice aveva caratterizzato per giustizia e rettitudine e di renderlo pastore proprio di armenti taurini possiede infatti talune

[499] Queste riflessioni traggono spunto da un ampio lavoro di Paschalis 1994, pp. 105-128 interamente dedicato al tema animale nella *Phaedra* di Seneca e alle immagini su di esso costruite, con particolare rilievo per il toro e il cavallo.

[500] vv. 296-298.

suggestioni che non ci è possibile ignorare. Come non possiamo sorvolare sulla scelta di raccontare, fra i molti amori di Giove, proprio quello per Europa che, trasformata in giovenca, costrinse il re degli dei a prendere forma di toro per poterla possedere:

fronte nunc torva petulans iuvencus
virginum stravit sua terga ludo,
perque fraternos, nova regna fluctus
ungula lentos imitante remos
pectore adverso domuit profundum
pro sua vector timidus rapina[501]

("ora fu torello pronto a cozzare e
e piegò il dorso ai giochi delle fanciulle:
attraverso il regno sconosciuto delle acque, dominio del fratello
imitava con gli zoccoli i lenti remi,
rompeva i flutti col petto, trionfatore del mare
temendo solo per la dolce preda".)

La precisa scelta del soggetto mitologico e l'ampio spazio dedicato alla trasformazione di Giove, altro celebre antenato di Fedra, questa volta appartenente però al ramo paterno del suo *genus*, sono ancora una volta indizi decisivi della volontà del nostro autore di insistere proprio sull'elemento taurino[502].

Potremmo dunque concordare con Paschalis che ritiene che la presenza del toro in questi racconti possieda un fine ben determinato: «their primary function is to establish, in a fashion typical of Seneca (who is concerned with the role of

[501] vv. 303-308.

[502] Paschalis 1994, p. 108 individua inoltre tre elementi per cui l'immagine di questo toro si ricollega profondamente a quella del mostro marino descritto nel IV atto: «three details in Seneca's version of the Europa story support the analogy with the circumstances of Hippolytus'death: (1) Seneca devotes six lines to the Jupiter and Europa story, four of which (305-308) portray the bull in the sea; (2) the sea is referred to as "Neptune's realm" (305), a detail which reminds the reader of Neptune's role in Hippolytus'death;and (3) the present version of the myth in wich the bull swims in the sea – just the monstrous bull comes out of the sea – differs from major pre-senecan versions. In these the bull does not commonly immerse itself in the water but either walks on it or dips only its hooves».

heredity), the place of the bull in Phaedra's ancestry, first on mother's side (Pasiphaë) and then on father's side (Minos)»[503].

La velata antitesi con le considerazioni della nutrice riguardo l'integrità dei due personaggi citati si può ben leggere tra le righe di questi due racconti, senza dimenticare coma il Coro ce li propone entrambi vittime dell'amore che la balia aveva invitato Fedra a sfuggire proprio in nome di quegli avi *sapientes* e *omnia videntes*.

Non possiamo dimenticare infine che il concepimento di Minosse – nonostante si faccia più spesso riferimento alla sua origine semi-divina, in quanto il re fu generato da Giove – possiede anch'esso un potentissimo legame con il toro giacché il sovrano degli dèi lo generò proprio sotto le sembianze di un toro. Pertanto il legame con questo animale non riguarda solamente la parte femminile della parentale di Fedra ma incide anche in quella maschile, sebbene il toro che sedusse Europa nascondesse in realtà un'origine ben più nobile, addirittura divina.

Oltre a questi riferimenti al toro nell'accezione comune del nome, Seneca si serve di un altra tecnica, altrettanto raffinata e sottile, per porre l'attenzione su questo termine: la utilizza per ben tre volte come nome proprio in riferimento al sistema montuoso del Tauro. Per capire il significato di questa operazione ci affidiamo alle riflessioni in merito di Gianna Petrone[504] anche se, nell'esposizione del motivo, saranno le considerazioni di Mazzoli[505] a farci da guida. A proposito del

[503]Paschalis 1994, p. 105.

[504]Petrone 1988, pp. 33-70.

[505]Mazzoli 1997, pp. 225-240. Lo studioso riconosce un probabile modello di questo utilizzo ominoso del *nomen* in Cat. 64. Anche nel celebre *carmen* si fa riferimento al *Taurus* che viene utilizzato dal poeta all'interno di un paragone proprio nell'ambito del racconto dello scontro fra Teseo e il Minotauro. A questo proposito Mazzoli sostiene che «la menzione del *mons Taurus* si fa prolessi ominosa del tema taurino, che nei versi immediatamente successivi è oggetto di intensa trattazione» (p. 236).

valore del nome nell'opera senecana, e non solo[506], Petrone afferma infatti «il nome non è un suono 'opaco' ma un segno a volte 'trasparente, e spesso il ricettacolo privilegiato del senso. Esso può assommare e concentrare in sé una rete di significati metaforici e simbolici, di connotazioni sociali, di allusioni letterarie ma soprattutto di riferimenti al testo stesso nel quale si colloca»[507]. È proprio questo ciò che si verifica nel nostro caso giacché delle sei occorrenze del termine nella drammaturgia senecana ben tre sono contenute nella Fedra[508] e in tre punti della narrazione assolutamente carichi di valore. Non senza ragione dunque Mazzoli[509] parla della fortissima 'carica evocativa' presente in questo nome.

Il primo richiamo al *Taurus* si ritrova nei già citati versi 165-170, durante la *rhesis* della nutrice. In quell'occasione l'anziana balia aveva citato alcune località caratterizzate per la loro barbarie nelle quali, tuttavia, nessun avrebbe osato compiere il delitto a cui Fedra si appresta: fra di esse emerge anche la menzione del monte Tauro. Si tratta quindi di un contesto molto particolare nel quale «circola con orrore la memoria del mostruoso accoppiamento perpetrato da Pasifae, moglie di Minosse e madre di Fedra, da cui ebbe origine il Minotauro. … Ma grazie alla menzione del monte quel nome impronunciabile riesce ugualmente ad affiorare alla superficie acustica del dramma, imprimendovi fin d'ora, col rimando ad una natura ostile, il suo segnale ominoso»[510].

Anche la seconda citazione, quella dei vv. 379-383 non manca di contenere un preciso richiamo implicito al tema della parentela:

---

[506]Il saggio della Petrone fa ampio riferimento anche all'opera plautina e, nella sezione finale, a quella di Petronio.

[507]Petrone 1988, p. 34 s.

[508]Gli altri tre si trovano in *Her. fu.* v. 952; *Thy.* v. 852 e s. e *Med* v. 682. Solo in quest'ultimo caso il riferimento è al monte e non alla costellazione.

[509]Mazzoli 1997, p. 238.

[510]Mazzoli 1997, p. 238.

et qui ferebant signa phoebeae facis
oculi nihil gentile nec patrium micant.
Lacrimae cadunt per ora et assiduo genae
rore irrigantur, qualiter Tauri iugis
tepido madescunt imbre percussae nives.

("E gli occhi, che avevano un riflesso del Sole
non hanno più una scintilla di quel fuoco ancestrale.
Le lacrime rigano il volto e un pianto continuo
irrora le guance, come, sui gioghi del Tauro,
le nevi si fondono sotto una tiepida pioggia")

Nel descrivere la condizione di prostrazione in cui versa la padrona la nutrice descrive la regina in proponendo nuovamente alcuni velati accenni alla sua parentela.

Gli occhi di Fedra hanno perso la luce che Febo donava loro e le lacrime che bagnano il volto della regina vengono paragonate alle nevi che si sciolgono, e scendono giù della cime del Tauro. Eliminata, fatta sparire la linea ereditaria maschile, Seneca non dimentica, neppure in questa occasione, di proporre un sottile richiamo a quella femminile e, di conseguenza, al ricordo della colpa materna.

Da ultimo, ai vv. 905-908, il nostro poeta intraprende una suggestiva deviazione rispetto al sentiero percorso finora, facendo riferimento, per la prima volta, al *Taurus* in relazione ad Ippolito e non a Fedra. Ingannato dalla messa in scena della *nutrix* e di Fedra, Teseo maledice suo figlio, negando che vi sia in lui sangue greco e imputandone le colpe interamente alla stirpe di sua madre e ai luoghi selvaggi da cui il *genus* delle Amazzoni trae origine, fra i quali emerge, nuovamente, il *Taurus*.

La massiccia dose di riferimenti a questo nome emblematico ci conduce a questo punto direttamente alla trattazione dell'antitesi su cui da principio avevamo inteso concentrarci ripercorrendo rapidamente tutto il dramma e rileggendolo secondo questa ulteriore chiave interpretativa.

I primi accenni alla parentela di Fedra con esseri taurini – sia in riferimento al Minotauro che al toro con il quale Pasifae si accoppiò generando l'orrenda bestia – come si è avuto modo di accennare in precedenza, provengono dalla stessa regina che ai vv. 115-128 utilizza proprio il riferimento alla propria nefanda parentela per giustificare il proprio comportamento di fronte alle severe critiche della nutrice. Il riferimento alle azioni della madre – di cui molto si è già detto – obbliga l'eroina a richiamare, dolorosamente, alla memoria anche l'oggetto dell'amore materno e il parto mostruoso che quest'amore produsse: il pericoloso amore di Fedra è dunque posto in relazione con il toro, *efferus dux, torvus, impatiens iugi* che resa adultera Pasifae e con il Minotauro che, sebbene non venga citato esplicitamente, sembra venir chiamato in causa in maniera abbastanza palese nell'espressione dei vv. 127 s: *probris omne Phoebum genus/ onerat nefandis.* La regina con le sue parole non mette in dubbio, né tanto meno intende negare, il *crimen* orribile della madre e l'assoluta mostruosità del suo parto, tuttavia, prestando fede alla convinzione, più volte espressa, secondo la quale non ci si può opporre a ciò che il fato e gli dei hanno stabilito per la sua stirpe, Fedra sembra sostanzialmente rassegnarvisi e trovare in quell'orrore la sola spiegazione sensata al *malum* che si fa strada dentro di lei.

Una prima, importante ripresa antitetica delle considerazioni di Fedra in relazione a questa sua parentela nefasta, proviene dalle parole pronunciate da Ippolito a seguito della rivelazione della matrigna (vv. 687-693). Come si è già avuto modo di evidenziare in riferimento alla relazione con Pasiphae, Ippolito manifesta orrore di fronte al *crimen biformi partus* (v. 691) e all'*ambiguus infans* (693) della madre di Fedra e non ritiene in alcun modo che esso possa giustificare il comportamento della regina, anzi egli le riconosce una sorta di aggravante proprio in virtù del fatto di essere nata da quel ventre così gravemente contaminato (v. 693: *ille te venter tulit*).

Il toro dunque si fa presente nelle parole di entrambi i personaggi ma, mentre nel

primo caso Fedra l'aveva utilizzato come arma a propria difesa, nelle parole del figliastro la sua parentela con quest'essere diventa un ennesimo atto di accusa pronunciato da Ippolito crudelmente e senza possibilità di appello.

Più ancora di questo contrasto, che è solamente, per così dire, di stampo moralistico e ideologico, ad interessare in modo precipuo la nostra analisi, soprattutto in virtù della messa in atto di uno dei più significativi ribaltamenti di prospettiva contenuti nel dramma, è la lunga narrazione, che occupa quasi interamente il IV atto, della terribile sorte di Ippolito e, in particolare, la minuziosa descrizione dell'essere mostruoso venuto dal mare per realizzare l'ultimo, funesto, desiderio di Teseo.

Ancora una volta però, al fine di comprendere lo specifico valore che tale descrizione assume nella *Phaedra*, occorre fare i conti con gli antecedenti letterari di questa importante scena. Due mi sembrano in particolare i testi degni di considerazione in merito: il consueto Ippolito euripideo e il passaggio del libro XV delle Metamorfosi che ci propone il racconto della vicenda di Ippolito, finalizzato alla successiva narrazione della divinizzazione del giovane, trasformatosi dopo la morte nella divinità silvestre di Virbio.

Euripide dedica solamente un verso alla presentazione del mostro, il 1214:

κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον ἄγριον τέρας

("l'onda mandò fuori un toro, mostro selvaggio".)

Queste poche parole non forniscono alcun elemento atto a connotare in maniera specifica quest'essere: solamente su una cosa Euripide si esprime chiaramente: l'*ἄγριον τέρας* ha aspetto taurino.

Anche la descrizione offertaci da Ovidio sembra mantenere la medesima impronta:

corniger nunc taurus ruptis expellitur undis
pectoribusque tenus molles erectus in auras
naribus et patulo partem maris evomit ore.[511]

("dalla spaccatura balzo fuori un toro dalle grandi corna,
che emergeva nella tenuità dell'aria fino al petto,
mentre dalle narici e dalla bocca spalancata vomitava a fiotti il mare".)

Ovidio rappresenta nuovamente un toro, definito semplicemente tramite l'aggettivo *corniger*, ma presentatoci sin da principio come un essere assolutamente spaventoso, capace di far uscire dalle narici e dalla grande bocca un'enorme quantità d'acqua.

Alla luce di queste due citazioni non possiamo certamente affermare che la scelta di dare al mostro marino l'aspetto di un toro sia senecana, anzi, come di consueto, Seneca si conserva piuttosto fedele ai suoi modelli. Ciò che però possiamo considerare assolutamente originale è la scelta di indulgere per parecchi versi nella descrizione del mostruoso toro, rappresentandolo agli occhi dello spettatore sin nei dettagli più minuti:

quis habitus ille corporis vasti fuit!
Caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte viridanti iubam;
stant hispidae aures, orbibus varius color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus: hinc flammam vomunt
oculi, hinc relucent caerula insignes nota;
opima cervix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;
musco tenaci pectus ac palear viret,
longum rubente spargitur fuco latus;
tum pone tergus ultima in monstrum coit
facies et ingens belva immensam trahit
squamosa partem[512].

("Che aspetto aveva quell'enorme mole!
È un toro dalla cervice bluastra,

[511]Ov. *met*. 15, 511-13. Traduzione di N. Scivoletto.
[512]vv. 1035-1048.

dalla criniera verdognola alta sulla fronte;
stanno ritte le orecchie irsute; gli occhi hanno un colore cangiante
quale avrebbe il capo di un armento selvaggio
o un animale nato fra le onde: da una parte vomitano fiamme
dall'altra hanno lampi di azzurro.
Il collo è possente di muscoli,
le larghe narici aspirano l'aria con fragore;
il petto e la giogaia sono incrostati di alghe verdi,
i lunghi fianchi sono chiazzati di rosso;
il corpo termina in una figura mostruosa
e l'enorme bestia trascina un'immensa coda di squame".)

L'esposizione che il *nuntius* fa dell'aspetto del toro marino non tralascia alcun particolare a partire dallo spaventoso volto sino alla coda squamosa. Sappiamo bene che lo stile ridondante di Seneca è assai incline a questo genere di rappresentazioni, mirate, fra l'altro a suscitare terrore e sgomento nel suo pubblico, mi sembra tuttavia evidente che in quest'occasione essa sia dettata altresì da un'esigenza ben diversa.

Come non ha mancato di fare per tutto il resto del dramma, anche in questo caso, Seneca intende soffermare ampiamente l'attenzione sull'essenza dell'essere mostruoso che perderà la vita di Ippolito e soprattutto desidera caratterizzarlo con decisione per i suoi caratteri più propriamente taurini e per il vigore e la possenza che la bestia emana al suo solo apparire. All'interno del paragone dei vv. 1038-1040 egli lo connota servendosi di un'immagine del tutto simile a quella utilizzata da Fedra al v. 118, per designare il toro di Pasifae. La regina lo aveva infatti definito *ductor indomiti gregis* e ora, in maniera del tutto analoga, il *nuntius* paragona gli occhi del toro marino a quelli di un *feri dominator gregis* (v. 1039).

Quegli occhi che emergono minacciosi dal mare sembrano condurre con sé, più ancora che le vendetta di Teseo per un delitto, in realtà mai avvenuto, la feroce vendetta di Fedra e del ramo più selvaggio della sua parentela: quasi che questa apparizione raccapricciante volesse in qualche modo parlare al giovane principe,

dicendogli che a quel destino a cui lui non ha voluto sottoporsi, al giogo crudele di una parentela che egli ha osato disprezzare, davvero non si può sfuggire. «È la storia di Ippolito, a lui stesso ignota, la storia che gli altri hanno costruito contro di lui, che emerge dal mare, è la sua condanna, di cui egli non sa, che lo cerca per la sua morte».

Non sfugga inoltre come questo essere mostruoso possieda anch'esso una natura ambigua, proprio come quella del Minotauro che, nelle sua invettiva contro Fedra Ippolito aveva così crudelmente aborrito: il *monstrum* che sta per scagliarsi contro il principe ha infatti una duplice essenza: quella di toro, e quindi di un essere appartenente ai regni terrestri, e quella di mostro marino, indissolubilmente legato al mondo acquatico[513].

Con questi due semplici richiami Seneca ha riportato sulla scena entrambi i parenti "taurini" di Fedra ponendo in chiara luce lo stretto legame che intercorre fra quelle bestie e il toro giunto a prendersi la vita del cacciatore. Boyle giunge ad operare un confronto forse ancor più stringente fra il Minotauro e il *monstrum* di Ippolito: «all leads inevitably to the apparence of the bull from the sea, monstrous offspring of Phaedra's love, as the Minotaur was monstrous offspring of her mother's. Not only Pasiphae is *monstrifera*»[514].

La coesistenza in quest'essere di due essenze viene fatta emergere da Seneca tramite alcuni accostamenti antitetici: si noti per esempio la scelta di far seguire al già citato vv. 1039 – che metteva a paragone il mostro con il duce di un armento selvaggio – il successivo riferimento al mare del v. 1040 (*et quem sub undis natus*) come se lo stesso *nuntius* provasse un certo imbarazzo nel discernere con chiarezza la reale natura di quell'essere. Mi sembra inoltre alquanto ricercata la

[513]A proposito di questa ambiguità si rimanda a Petrone 1984, p. 108: «la duplicità del colore degli occhi insieme al carattere taurino e marino nello stesso tempo, che diversamente dagli altri, Seneca mette in rilievo, rimandano ad un altro toro, l'*ambiguus infans* di Pasifae e del suo amante ferino, metà uomo e metà toro, il fratello di Fedra, il Minotauro, la cui mostruosità consisteva appunto nell'essere *ambiguus*, di due nature».

[514]Boyle 1985, p. 1317.

scelta di inserire solo al termine della lunga descrizione interamente improntata a porre in luce gli elementi più taurini della bestia il riferimento al suo carattere marino: il mostro viene ora rappresentato come *ingens belva squamosa* e non più, o non solo, secondo quell'immagine di *taurus sublimis* comparsa davanti agli occhi del messo al primo apparire della creatura mostruosa.

Questa duplice rappresentazione del mostro marino contiene in sé alcuni ulteriori elementi di contrasto che mi sembra interessante porre in evidenza. In primo luogo non può sfuggire il fatto che Ippolito venga sconfitto da un animale che fa parte del suo mondo, di quell'universo selvaggio a cui aveva così tenacemente scelto di appartenere. È forse la stessa natura di cui Ippolito si considerava il più puro rappresentante a ribellarsi contro di lui, ponendolo finalmente di fronte all'errore che si cela dietro la sua scelta di vita?

Questo animale però, diversamente da quelli che Ippolito è solito cacciare, non proviene dalla *silva*, bensì dal mare. Certo, esso emerge dalle onde perché è Nettuno a dargli la vita; ciò nonostante, non possiamo evitare di ricollegare ancora una volta questo elemento a quello della parentela di Fedra che proprio dal mare e per la precisione dall'isola di Creta – come si evince sin dalle sue prime parole(vv. 85) – trae le sue origini. «Though in a narrative sense appearing to be caused by Theseus's prayer to Neptune (945-58), the bull's generation seems patently to have its origin in the behaviour and history of Phaedra and Hippolytus as well as in the behaviour and history of Theseus»[515].

Dunque questa creatura ambigua contiene in sé ogni contrasto e ogni contraddizione possibile: per il suo aspetto, per la sua provenienza e anche per l'essenza più profonda di ciò che rappresenta: si tratta di un essere che non ha un

[515]Boyle 1985, p. 1317.

aspetto ben definito, ma nasce dalla coesistenza di animali appartenenti a regni naturali opposti; esso non appartiene né al mare né alla terra, o forse a entrambi; è generato dalla parentela di Teseo ma instaura legami ben più profondi con quella di Fedra, ricalcandone gli antenati materni più feroci, quasi che essi avessero deciso di ripresentarsi sulla terra per vendicare il torto subito dalla regina.

Non potremmo certamente sintetizzare questo motivo meglio di come ha fatto recentemente Gianna Petrone: «questa ossessiva presenza del Minotauro, il cui ricordo perseguita Fedra come un 'orrore familiare' ed è usato come deterrente dalla nutrice, ad un certo punto si trasforma da fantasma della mente in una sorta di doppio reale. Infatti il mostro marino, mezzo toro e mezzo pesce, che sollevandosi dal mare, in seguito alla maledizione di Teseo, causa la morte di Ippolito, non può non ricollegarsi al Minotauro, la cui spaventosa ambiguità riproduce. L'incubo della creatura indefinibile partorita da Pasifae in qualche modo si rinnova in un nuovo mostro, evocato da Teseo ma generato in ultima analisi dall'amore fuori dalle regole di Fedra»[516].

3. IL *GENUS* DI IPPOLITO

Anche per quanto concerne Ippolito, ci troviamo spesso di fronte, nel corso della tragedia, a richiami contrastivi ai due rami della sua parentela, classificati, anche in questo caso, secondo talune caratteristiche precipue, sulla base di un maggior e o minore grado di civiltà. A farvi riferimento sono pressocché tutti i personaggi di volta in volta presenti sulla scena dato che, diversamente da ciò che si era

[516]Petrone 2008, p. 241. Dello stesso avviso pare essere anche Caviglia 1990, p. 125: «la descrizione del mostro ... emblema di tutta quanta la vicenda di Fedra, di Ippolito, di Teseo, con il loro passato folto di mostri, la cui memoria assedia e condiziona il presente, si fa di nuovo 'presente', ogni volta, con il ripetersi ciclico del disordine morale, *monstrum* generatore di incarnati *monstra* (da Pasifae al Minotauro, dalla passione di Fedra a quest'ultima apparizione che, moltiplicato Minotauro, partecipa di molte nature)».

verificato nel caso di Fedra – per la quale i richiami a questa tematica si concludono sostanzialmente con la fine del secondo atto – la questione della parentela di Ippolito trova un'ampia linea di sviluppo lungo tutto il prosieguo del dramma, sino al suo doloroso epilogo.

3.1. Ippolito e il *genus amazonium*: dalle considerazioni della nutrice nel primo atto all'accusa di Teseo.

3.1.1. La presentazione del motivo nel primo atto

Il primo atto della *Phaedra* non riserva, per quanto riguarda la parentela di Ippolito, la stessa ampia quantità di riferimenti presenti per Fedra, tuttavia si riscontra la presenza di alcuni elementi degni di nota in proposito. Benché si tratti solamente di pochi accenni, essi risultano senza dubbio significativi in quanto atti ad offrirci una prima presentazione del giovane formulata proprio sulla base di legami parentali antitetici.

Il primo riferimento alla parentela di Ippolito ci deriva dalle parole della *nutrix* che, significativamente, al v. 232, anziché nominarlo, lo indica con una perifrasi carica di valore: *genus Amazonium*.

Nessun richiamo, dunque, per il momento, al ramo maschile della parentela e a Teseo, eroe civilizzatore secondo soltanto a Ercole. D'altra parte era stato il giovane stesso a far intendere, pur senza alcun riferimento specifico alla sua nascita, nella monodia che lo vede protagonista, di volersi tenere ben lungi dalla reggia e dalle sue perversioni, di non desiderare altro che inseguire le fiere e il richiamo dei boschi. Ippolito ha scelto di rifiutare quella che gli altri chiamano civiltà per rifugiarsi in un mondo solo suo, circondato dai fedeli compagni e impegnato nella sola attività che gli interessi svolgere. Per questo il giovane viene indicato dalla nutrice come sangue delle Amazzoni poiché da questo sembra

derivare la sua ferinità[517]. Sono in effetti molte e notevoli le espressioni utilizzate per designarlo nelle parole della *nutrix* nei versi seguenti e tutte afferenti al medesimo campo semantico: *animum ferum* (v. 229); *immitis* (v. 231); *ferus* (v. 240), *animum tristem et intractabilem* (v. 271); *iuvenem ferum, mentem saevam, immitis viri* (v. 272 s.).

Questi caratteri potrebbero sembrare in un primo momento derivare ad Ippolito dal ceppo materno, dalla *barbara Antiope* (v. 227).

La balia pare dunque mettere in atto, implicitamente, un gioco antitetico fra i due rami della parentela costruito sulla base di un confronto interamente corrispondente a quello operato nel caso di Fedra, dove a donne selvagge e senza freni facevano da contraltare uomini saggi e moderati. La questione però, in quest'occasione, si rivela ben più complessa: basti prestare attenzione alle considerazioni espresse dalla *nutrix* ai vv. 226-227:

immitis etiam coniugi castae fuit
experta saevam est barbara Antiope manum.

In queste righe la nutrice sta cercando di suscitare in Fedra il timore della reazione dello sposo nel caso in cui la sua insana passione venisse scoperta. Mi pare degno di nota osservare come ella, ancor prima che per Ippolito, utilizzi gli aggettivi *immitis* e *saevus*[518], in questo contesto, per caratterizzare Teseo, che dunque sembra aver dato il suo contributo nella definizione del carattere del

[517]Concordo tuttavia con Pierini 2005, p. 260 s., quando afferma che in Seneca si è quasi del tutto persa la forte connotazione di Ippolito come *nothos* che era invece presente in Euripide e che faceva parte degli elementi che maggiormente contribuivano alla caratterizzazione del giovane. Ippolito in Seneca è figlio di Teseo e futuro discendente al regno, come dimostra l'utilizzo di *certus heres* al v. 1012. La Pierini individua il legame tra questa caratterizzazione di Ippolito e il contesto storico in cui Seneca viveva in cui la problematica della successione all'imperatore aveva assunto un grande rilievo sin dal tempo di Augusto. Si faccia riferimento allo stesso saggio per il raffronto con la linea materna della parentela nell'*Hipp.*

[518]A sua volta già utilizzato da Fedra in riferimento alle mandrie del toro di Pasifae.

figlio[519]. A tal proposito concordiamo con le osservazioni di Gianna Petrone riguardo l'attributo *immitis*: «l'aggettivo è in relazione con la mancanza di comprensione e di flessibilità; si tratta sempre di persone il cui temperamento esclude il perdono e il cambiamento, la persuasione e la facilità e che non è quindi possibile *flectere*»[520].

Ad Antiope sono invece assegnati due aggettivi che la denotano in maniera piuttosto positiva: *casta* ed *experta*. È la *castitas* dunque la principale eredità che Ippolito ha ricevuto dalla madre. In un sol colpo la nutrice definendo il comportamento di Antiope mette in guardia la padrona, che al v. 237 definirà vittima di *Venere non casta,*[521] dalla vendetta di Teseo (se egli ha saputo uccidere una sposa innocente, che cosa potrebbe accadere a Fedra, che si è macchiata di un crimine così grave?) e contemporaneamente le ricorda il carattere del figliastro che, più di tutto, ha ereditato dalla madre la *castitas* e che pertanto non vorrà mai ricambiare il suo sentimento, che di casto non ha proprio nulla. Antiope dunque ha trasmesso ad Ippolito il suo amore per la vita selvaggia e, forse, il disprezzo per la civiltà, ma non il carattere impietoso e crudele che sembra invece interamente retaggio dell'eredità paterna[522].

Questo primo esame della parentela di Ippolito ci conduce quantomeno ad una provvisoria conclusione: all'interno dei legami parentali di Fedra e di Ippolito vi sono degli ampi spazi di antitesi, ma questo contrasto interno giunge a

[519]Cfr. Solimano 1986, pp. 98 s.: «la bellezza di Teseo e di Ippolito è travolgente e produce analoghi effetti, tanto che tra padre e figlio esiste una certa interscambiabilità. Seneca la evidenzia col ricorrere all'uso di una identica aggettivazione per entrambi».

[520]Cfr. Petrone 1984, p. 71. A proposito del significato di questa ripetizione, proposta a così breve distanza, la studiosa afferma ancora (pp. 72 s.): « quanto ci è accaduto di notare sul ruolo di questa parola-chiave fa riflettere su un fenomeno che in tutto il dramma latino non è trascurabile: la compattezza che i testi spesso raggiungono intorno ad una unità di contenuto … la cui ripetizione opera a livello tematico ideologico». Cfr. anche De Meo 1990, p. 121.

[521]Sull'utilizzo del termine *Venus* nella *Phaedra* si veda Ruch 1964, pp. 356 s. Lo studioso fornisce la seguente definizione del termine:« l'amour physique, l'instinct, l'appétit sexuel».

[522]Sul conflitto parentale in Ippolito cfr Arcellaschi 1990, p. 42.

trasformarsi in un motivo di analogia e di vicinanza tra i due protagonisti del dramma dal momento che entrambi hanno scelto, tra i due rami della famiglia, quello materno, e hanno optato, coscientemente o meno, per la *pars* più selvaggia, quella *pars* per cui la feroce passione di Pasifae si incontra (paradossalmente sempre nei boschi) con la *castitas* di Antiope.[523]

3.1.2. Ippolito e il *sanguis degener*: la stirpe di Antiope nelle parole di Teseo

Una visione radicalmente capovolta rispetto a quella della *nutrix* del personaggio di Antiope ci viene proposta nel III atto da Teseo. Il re, in seguito alla falsa confessione di Fedra, quella nella quale la regina incolpava il figliastro di una presunta violenza ai suoi danni, prorompe in una feroce invettiva contro il figlio a cui egli rimprovera, per prima cosa, proprio la stirpe da cui proviene:

unde ista venit generis infandi lues?
Hunc Graia tellus aluit an Taurus Scythes
Colchusque Phasis? Redit ad auctores genus
stirpemque primam degener sanguis refert.
Est prorsus iste gentis armiferae furor,
odisse Veneris foedera et castum diu
vulgare populis corpus. O taetrum genus
nullaque victum lege melioris soli![524]

("da dove è venuta questa peste di razza nefanda?
L'ha nutrita il toro di Grecia o il Tauro della Scizia
e il Fasi della Colchide? La razza ritorna al suo ceppo
e il sangue degenere riflette la sua prima origine.
È questa, sì, la follia delle donne guerriere:
prima odiare l'amore legittimo e poi, dopo una lunga castità,
prostituirsi. O razza tetra, refrattaria
alla legge di una terra più civile!")

[523] Cfr. a tal proposito Dupont 1995, p. 168: «la sauvagerie extrême et impossible des confins donne donc ses couleurs dans Phèdre à une sauvagerie mythologique qui est celle de l'Amazone, mère d'Hippolyte, où elle rencontre Pasiphaë, la mère de Phèdre».

[524] vv. 906-912. Due recenti saggi di Lentano 2007, pp. 126-139 e Casamento 2007, p. 87-102 ci offrono un particolare approfondimento di questi versi del dramma.

Nella feroce critica mossa da Teseo al figlio sono due gli elementi di contrasto relativi al tema della parentela più distintamente reperibili: ci troviamo infatti di fronte ad un'antitesi di carattere più generale, relativa all'esplicita messa a confronto dei due rami della parentela e ad una di genere più specifico, interna alla caratterizzazione di Antiope.

Per quanto concerne la prima opposizione, dalle parole di Teseo si evince chiaramente il suo disprezzo per il *genus* materno del figlio a fronte di una evidente pretesa di superiorità della propria stirpe e, in generale, della terra greca sui regni barbari di Antiope. Teseo comincia il suo discorso ponendosi un interrogativo non privo di valore: egli si domanda infatti da dove mai possa essere giunta una tale *lues nefandi generis.* Sin dal principio, dunque, egli fa derivare dal *genus* di Ippolito la sua presunta colpa, giungendo a parlare, sempre in riferimento alle Amazzoni, di *sanguis degener* (v. 908) [525]e di un *taetrum genus* (v. 911). All'odio per la stirpe di Antiope il re oppone fieramente la convinzione della superiorità del proprio *genus*, operando un confronto che, partendo dal fattore geografico di opposizione fra la Grecia e quei luoghi isolati, si sviluppa in particolare nell'antitesi fra civiltà e barbarie. La *Graia tellus* per Teseo rappresenta

[525] Per il quanto concerne il valore di questa espressione si rimanda a Lentano 2007, p. 126 ss. In primo luogo Lentano fa riferimento al significato del termine *degener* per la mentalità romana osservando, sulla scorta del commento di Servio, che *degener* è il figlio «i cui *mores* non corrispondono a quelli del padre» (Serv. *ad Verg. aen*. II 549) e che si può essere degener solo rispetto al padre e non alla madre. A proposito del fatto che ad essere definito *degener* sia il *sanguis* di Ippolito lo studioso osserva inoltre: «nella cultura romana il sangue è il veicolo, concreto e simbolico al tempo stesso, della continuità fra generazioni ed evoca il passaggio da padre a figlio, dei caratteri distintivi di una stirpe». Sul tema si esprime anche Casamento 2007 p. 95: «violando la matrigna, Ippolito ha violato i postulati basilari del vivere civile e non può più essere un figlio, perché ha calpestato la sacralità dei legami familiari e per questo il suo *sanguis* è *degener*». Sul tema si è pronunciata anche Garelli- François 1996, p. 200, in un discorso più specificamente destinato a Medea, ma che può adattarsi perfettamente anche alla vicenda di Fedra: «femmes et barbares puisqu'orientales, toutes sont confrontées à un univers à la fois grec et masculin qui représente une certaine conception de l'ordre et de la civilisation. Au sein d'un univers dont elles sont précisément victimes, elles instaurent, chacune à sa manière, leur propre loi de femmes et de "barbares, qui sera celle de l'affectivité, du lien charnel"».

un esempio di civiltà di fronte ai luoghi selvaggi del Tauro, della Scizia, della Colchide. Tale esempio di virtù e, per così dire, di modernità, tuttavia non sembra essere stato sufficiente per risanare il *genus* selvaggio di Antiope e, di conseguenza, di Ippolito come si evince da due amare considerazioni di Teseo: quella del v. 907 s.:

redit ad auctores genus
stirpem primam degener sanguis refert

("la razza ritorna al suo ceppo
e il sangue degenere riflette la sua prima origine")

e quella che conclude la sua riflessione,al v. 911 s.:

o taetrum genus
nullaque victum lege melioris soli!

("O razza tetra
Refrattaria alla legge di una terra più civile!")

«Il *taetrum genus* a cui l'Amazzone appartiene si è mostrato refrattario a lasciarsi vincere dalla *lex melioris soli*, al punto da rendere incerto se sia stata la *Graia Tellus* a nutrire Ippolito o piuttosto il Tauro e il Fasi, luoghi antonomastici della barbarie. … Nell'Amazzone la *vis originis* sembra aver avuto la prevalenza sulla *positio caeli*, la capacità di assimilazione al nuovo contesto culturale non è stata sufficientemente forte».[526]

Proprio in quest'ultima esclamazione è contenuto un elemento particolarmente significativo per mettere in luce il pensiero di Teseo. Egli fa riferimento alla

[526] Cfr. Lentano 2007, p. 131. A tal proposito si rimanda anche alle interessanti osservazioni di Solimano 1986, p. 97: «più che la falsa accusa di Fedra, elemento esteriore che sostiene, come abbiamo già rilevato, un ruolo secondario, persuadono Teseo della colpevolezza del figlio i suoi pregiudizi sulla barbarie delle Amazzoni (vv. 906-912) cui il *degener sanguis* di Ippolito si riconduce ... . Teseo nella sua cecità e rigidità, crede che la società ateniese si al'unica a poter dettare principi morali fondamentali e universalmente validi. Nell'antitesi tra Grecia e Scizia ... l'eroe della terra ove trionfano le leggi, con le sue azioni, nega di appartenere alla civiltà».

propria terra e dunque anche della propria stirpe, con l'espressione *melior solus* rendendo finalmente esplicita l'idea di fondo dell'intero discorso: la superiorità del ramo paterno della parentela di Ippolito sui quello materno. Teseo ad un certo punto sembra addirittura voler porre un'ampia distanza tra sé e il figlio, come se questi non avesse ereditato alcunché dalla stirpe di suo padre, assumendo invece su di sé tutti gli orrori e la deviazioni provenienti da quella della madre.

Proprio da questa prima considerazione ne emerge un'altra di portata non inferiore ai fini dell'indagine sul nostro sistema di antitesi. Il ritratto a tinte fosche che Teseo costruisce di Antiope in questi versi non collima per nulla con quello rapidamente tratteggiato dalla nutrice nel primo atto: anzi, vi si pone quasi completamente in contrasto. Facendo riferimento alle Amazzoni, ai vv. 909-911, il re le dipinge così:

> *est prorsus iste gentis armiferae furor,*
> *odisse Veneris foedera et castum diu*
> *vulgare populis corpus.*

Teseo stravolge completamente l'immagine casta del *genus* di Antiope fornitaci dalla balia rappresentando queste donne guerriere impegnate, sì, dapprima, in una lunga castità ma poi, vittime, anch'esse, di un incontrollabile *furor*, oltremodo inclini all'amore carnale, sino a prostituirsi. Come a voler appesantire ulteriormente questa rappresentazione, l'eroe soggiunge:

> *ferae quoque ipsae Veneris evitant nefas,*
> *generisque leges inscius servat pudor.* [527]
>
> ("persino le bestie selvagge evitano l'amore incestuoso

[527] vv. 913 s.

e un inconscio pudore rispetta le leggi del sangue".)

Il re accusa le Amazzoni di essere persino peggiori della bestie, perché spinte dal proprio furor erotico a non rispettare neppure i legami di parentela e a sacrificare del tutto il proprio *pudor* per raggiungere l'oggetto del desiderio. L'immagine che Teseo propone in questi versi più che ad Antiope o ad Ippolito, sembra confarsi a Fedra, giacché accuse del tutto simili le erano state mosse dalla nutrice che le imputava un delitto che *non ulla tellus barbara/commisit umquam* (v. 166-167) e che la invitava a recuperare il proprio *pudor*, considerato come *nosse peccandi modum* (v. 141).

Questa affermazione di Teseo risulta pertanto sintomatica dell'errata comprensione del re che imputa ad Ippolito e alla stirpe di sua madre colpe che in realtà appartengono molto più a Fedra e al ceppo materno della parentela della regina.

Tornando al contrasto con le affermazioni pronunciate dalla *nutrix* nel primo atto riguardo Antiope, esso risulta dunque interamente giocato sul tema della *castitas*. Mentre secondo la balia Ippolito avrebbe ereditato dalla madre proprio questa caratteristica sopra ogni altra, e per tale ragione egli risultava un obiettivo impossibile da raggiungere per Fedra, secondo Teseo la *castitas* non appartiene certamente a quel *genus* che egli caratterizza al contrario proprio per la sfrenatezza in campo sessuale.

Questa caratterizzazione risulta ulteriormente funzionale all'opposizione fra civiltà e barbarie su cui si basa l'intero discorso di Teseo e permette al re di apportare un ulteriore elemento di distanza tra Ippolito e suo *genus* paterno come a volersi oltremodo distinguere da quel *sanguis degener* da cui il figlio sembra essere contaminato. Dimentico dei suoi delitti, degli *stupra* di cui la stessa Fedra lo accusava nei primi versi del dramma, di tutti quei comportamenti per i quali la *nutrix* lo aveva insistentemente definito *ferus* nell'ambito della sue riflessioni,

Teseo costruisce, fondandola su quella dei suoi antenati e della sua stessa terra, un'immagine di sé totalmente pulita e esente da ogni perversa contaminazione, scaricando completamente sul *genus Amazonium* le presunte infamie del figlio. «Egli non si riconosce nel comportamento del figlio e non vede nemmeno la somiglianza fisica ma addirittura allude ad un concepimento imperfetto, in cui la componente femminile ha avuto la meglio sulla sua»[528].

Soltanto alla fine del dramma egli rileggerà, amaramente queste dure riflessioni, mostrando, per la prima volta, ma ormai fuori tempo massimo, uno spazio di comprensione per la vicenda dal figlio e compiendo un atto di accusa contro la propria stoltezza:

crimen agnosco meum:
ego te peremi[529].

("Riconosco il mio crimine
ti ho ucciso io".)

3.2. Ippolito come Teseo: lo scambio dei ruoli tra il II atto e l'epilogo

Come per i legami con il ceppo materno della famiglia di Ippolito così anche per quelli con il ramo paterno possiamo costruire un ampio percorso di riflessione – di cui alcuni elementi hanno dovuto essere necessariamente anticipati in precedenza – che ripercorre diversi momenti significativi della tragedia e che presenta, come di consueto, innumerevoli ribaltamenti di prospettiva e importanti spazi di contrasto.

Non possiamo parlare, per quanto concerne il rapporto tra Ippolito e Teseo, semplicemente di un legame parentale e di una continuità sotto questo profilo; faremo invece più sovente riferimento ad una vera e propria sovrapposizione di

[528] Casamento 2007, p. 97.
[529] vv. 1249-50.

ruoli fra padre e figlio che si presenta in alcune situazioni particolarmente significative del dramma e che deriva gran parte del suo valore e della sua forza in primo luogo dalla strategia drammaturgica – adottata da Seneca in contrasto con buona parte dei suoi modelli – di non fare mai incontrare i due personaggi nel corso della vicenda tragica. Si avrà modo di osservare, inoltre, come il paragone con Teseo venga proposto non soltanto da Fedra, ma anche e soprattutto dallo stesso Ippolito che più volte vede nella propria vicenda lo specchio di quella paterna.

3.2.1. *Est genitor in te totus*: Fedra e l'assimilazione fra Ippolito e Teseo

La sovrapposizione fra Ippolito a Teseo è dapprima frutto della confusione di sentimenti che infuria nell'animo di Fedra. Essa, da lungo tempo viva ma ben celata nel cuore della regina, viene involontariamente portata a galla dallo stesso Ippolito. Quando infatti Fedra, nel tentativo di raggiungere più facilmente il proprio scopo si propone non più come sposa ma come vedova di Teseo[530], il giovane risponde alle affermazioni della matrigna con parole che riempiono il cuore della donna di speranza e le danno la forza di osare l'intentabile. Ippolito infatti, non avendo idea delle nefaste conseguenze di ciò che dirà, afferma:

> *illum quidem caelites reducem dabunt.*
> *Sed dum tenebit vota in incerto deus,*
> *pietate caros debita fratres colam,*
> *et te merebor esse ne viduam putes*
> *ac tibi parentis ipse supplebo locum*[531].

[530] Il motivo relativo alla lontananza di Teseo era presente anche nel modello ovidiano ai v. 109 s.: *tempore abest aberitque diu Neptunius heros; illum Pirithoi detinet ora sui*. Per il commento di questo passo ci rifacciamo a Rosati 1985, p. 119: «come a procurarsi una giustificazione preventiva, Fedra cerca la complicità di Ippolito, tentando di convincerlo della liceità di una loro relazione, in un comune atto di accusa contro Teseo».

[531] vv. 629-633. A proposito di questi versi Grimal 1965, p. 106 ci fa giustamente notare: «parole ambiguë, mais qui accroît l'espoir de Phèdre, bien qu'au fond d'elle-même elle sache que son espoir est vain».

("Gli dei sono giusti e gli concederanno il ritorno.
Ma finché i nostri voti rimarranno sospesi,
non mancherò ai miei doveri di fratello,
e farò di tutto perché tu non ti senta vedova:
sarò io a prendere il posto di mio padre".)

Pur ribadendo la propria convinzione riguardo la sorte favorevole che gli dei hanno stabilito per Teseo[532], Ippolito manifesta la precisa intenzione di occuparsi dei fratelli – a cui, ancora una volta in contrasto col modello dell'*Ippolito*, escluso questo accenno, non si farò mai più riferimento nel dramma – e di non far sentire mai vedova la matrigna, prendendo il posto del padre sino al suo ritorno. L'ultimo verso di questa serie è fortemente carico di implicazioni poiché fomenta enormemente le speranze di Fedra. L'espressione *supplebo locum*, senza che Ippolito possa realmente comprenderlo, suona per la donna come una sorta di autorizzazione a procedere, come un'implicita accettazione da parte del giovane a sostituire il padre nei confronti della sposa non solo dal punto di vista istituzionale ma anche, e soprattutto, sentimentale.

Si rilevi come per la prima volta dall'inizio della tragedia, Ippolito che era stato posto e si era posto egli stesso in netta contrapposizione con la figura paterna giunga ora per la prima volta ad uniformarsi al padre e a legarsi a lui in un rapporto di stretta continuità. In questa apparente analogia si celano però profonde antitesi che possiamo leggere tra le righe nelle parole utilizzate da Fedra per descrivere lo sposo. Davanti all'ingenua domanda di Ippolito:

[532] Si noti inoltre il fatto che, come già era avvenuto in precedenza in rapporto alla *nutrix*, anche ora, nel confronto con Fedra, il ruolo della nutrice che ai vv. 222-224 si diceva certa che Teseo avrebbe trovato le *negatas vias* per sfuggire a Dite viene interpretato da Ippolito che si fa portatore del medesimo punto di vista.

amore nempe Thesei casto furis?[533]

("bruci di un casto amore per Teseo, non è vero?")

la donna, oramai vicina alla rivelazione, risponde con queste ambigue parole:

Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo
illos priores quos tulit quondam puer,
cum prima puras barba signaret genas
monstrique caecam Gnosii vidit domum
et longa curva fila collegit via.
Quis tum ille fulsit! Presserat vittae comam
et ora flavus tenera tinguebat pudor;
inerant lacertis mollibus fortes tori;[534]

("sì Ippolito, amo il volto di Teseo,
ma quello di un tempo, il suo volto di ragazzo,
quelle guance lisce, appena ombreggiate dalla prima peluria,
quando nella cieca dimora del mostro cretese
sgomitolò il lungo filo per le vie del labirinto
che splendore egli era! I capelli stretti da un nastro,
un pudico rossore sulle guance delicate,
muscoli vigorosi nelle tenere braccia,")

Come ci suggerisce De Meo «alla domanda di Ippolito che presuppone un'ovvia conferma (*nempe*), (fa eco) la risposta ambigua della donna, la quale dichiara il suo amore per Teseo ancora ragazzo (*quondam puer*), ma al tempo stesso allude al

[533] v. 645.

[534] vv. 646-653. Boyle 1983, p. 174 elenca in maniera molto completa i modelli di cui Seneca potrebbe essersi servito per questa descrizione: «Pha.'s revelation speech alludes to and remodels the Ovidian Pha. 's revelations to Hipp. In Her. 4, esp. Her sensuous appreciation of Hipp.'s physical attractiveness (67 ff): cf. Her 4, 72, 81, 77, 77f with Pha. 652, 653, 657, 659f.... other relevant texts include Pasiphae's declaration of her love for the bull in Eur.'s cretans (Page Select Papyri III, 11), and the description of Ariadne's infatuation with Theseus at Catullus 64, 76 ff.». Cfr. anche Fantham 1975, p. 7 a proposito della ripresa del modello della Didone virgiliana. Leroux 2008, p. 181 s. individua invece un interessante spazio di confronto fra Fedra a Andromaca poiché entrambe, seppur in maniera differente, tentano di operare una sostituzione fra padre e figlio: «De nombreux critiques ont noté la ressemblance entre la scène de la déclaration de Phèdre et la description qu'Andromaque fait d'Astyanax après l'apparition nocturne d'Hector (*Tro.* 461-68). Cependant celle-ci ne réussit pas la substitution puisqu'à la différence de Phèdre, elle reste attachée au père d'Astyanax et sacrifie son enfant pour lui».

nuovo sentimento per il giovane Ippolito, in un processo di identificazione fra i due che aspira a discolpa»[535].

Il ritratto che Fedra tratteggia di Teseo, tramite l'istituzione di una *comparatio ex minore ad maiorem*, dunque, oltre a rendere evidente la sostituzione operata nel cuore della donna tra lo sposo e il figliastro, fornisce anche alcuni elementi atti a stabilire una profonda contrapposizione fra i due[536].

Anzitutto quello che Fedra confessa di amare non è il Teseo del tempo presente ma una figura profondamente legata al passato, l'immagine ormai sbiadita e lontana di un giovane uomo, di quel *puer* che seppe *placere hosti* (v. 656), che fu in grado di far innamorare il suo nemico. Con l'utilizzo del termine *puer* Fedra dà quindi inizio ad una sorta di percorso di agnizione con l'obiettivo di far comprendere al giovane il reale destinatario dei suoi sentimenti.

Fedra inoltre descrive il Teseo di un tempo caratterizzandolo per la sua purezza: ella lo rappresenta infatti con un accenno di barba ad ornare le *puras genas* (v. 648) e ricorda con una certa nostalgia il *pudor* che tingeva il suo volto(v. 652). D'altra parte si è già avuto modo di notare più volte come proprio la mancanza di *pudor* sia una delle colpe che Fedra imputa più spesso allo sposo, sin dai primi versi del suo monologo (v. 96-97) e come i suoi comportamenti vengano volutamente

---

[535] Cfr. De Meo 1990, p. 188. Lo studioso afferma inoltre che «l'allineamento dei nomi sullo stesso verso (Hippolyte... Thesei) tradisce la collocazione dei personaggi sullo stesso piano emozionale. Fedra "shifts between justaposition and substitution" (così Charles Segal, *Language and desire in Seneca's* Phaedra, Princeton 1986, p. 189)».

[536] A questo proposito mi sembrano significative le osservazioni di Aygon 2004 pp. 84 ss.. Lo studioso mette a confronto due descrizioni di Ippolito: quella operata dal II Coro negli istanti seguenti alla sua fuga nei boschi e quella proposta da Fedra nei versi citati. In entrambe le descrizioni viene posto l'accento sulla giovinezza e la bellezza del giovane ma Aygon osserva che nella descrizione di Fedra: «la fusion entre les éléments féminins et sauvages est plus contrastée, plus saisissante, les traces de jeunesse ou d'ambiguité sexuelle lui confèrent un charme trouble, érotique», giungendo pertanto alla conclusione che «c'est la différence de point de vue qui explique l'écart entre le deux *descriptiones*: celle de Phèdre constitue davantage la représentation révélatrice d'un regard malade, amoureux, qu'un *ecphrasis* objective du personnage».

connotati in maniera tutt'altro che pura. *Castitas* e purezza sono elementi appartenenti piuttosto alla caratterizzazione di Ippolito. Vi è dunque una analogia fra Teseo e Ippolito ma essa può essere istituita solo se il figlio viene messo a paragone con il ricordo del padre da giovane. Si crea invece una totale antitesi, sotto questo punto di vista, fra Ippolito e l'uomo che Teseo è diventato.

Un altro aspetto connesso a questa descrizione di Teseo è quello relativo alla luce. Fedra afferma addirittura che un tempo Teseo *fulsit* (v. 651) e giunge a paragonarlo a Febo (v. 654). Ciò non però ha nulla a che vedere con l'immagine di Teseo fornitaci dalla donna sino a questo momento, sempre circondata dal buio profondo dei recessi di Dite. Non è a Teseo infatti che si addice l'elemento della luce ma certamente ad Ippolito tant'è che sino ad ora molto si è molto insistito sull'aspetto connesso alla volontà di Ippolito di vivere all'aria aperta e alla luce del sole.

Fedra vuole che Ippolito si avvicini alla verità senza essere costretta a dirla apertamente: pertanto senza quasi che ciò venga percepito, ella passa direttamente dalla descrizione del padre a quella del figlio fornendo al giovane, sinora sordo alle sue parole, due elementi di non poco conto per prendere effettivamente coscienza dei suoi reali sentimenti per lui[537]. In prima istanza la donna afferma al v. 654 s.

> *tuave Phoebes vultus aut Phoebi mei,*
> *tuusque potius*
>
> ("il volto della tua Diana o del mio Febo,
> o il tuo piuttosto")

[537] Cfr. In proposito le riflessioni di Petrone 2008, p. 242: «nella frase doppia della donna, pronunziata per mediare e riaccostare i due termini dell'abisso, si vorrebbe invece far finta che fra padre e figlio non ci fosse quasi differenza e che il passaggio dalla bellezza dell'uno a quella giovanile dell'altro sia facile; nella prospettiva interessata della donna e nel suo galante agguato sembrerebbe che il figlio potesse supplire il padre nel matrimonio senza turbamenti, come in un trasferimento generazionale di consegne».

A proposito di questi versi Gazich parla, a ragione, del «culmine della strategia delle sovrapposizioni parziali», infatti « le dea 'fredda' Diana, la protettrice di Ippolito,e Apollo, il dio del Sole, all'origine della stirpe dei Cretesi, si sovrappongono linguisticamente nel nome greco: lontani per aree, sono vicini per parentela e per nome, Febe e Febo, l'ambiguità di una bellezza ancora adolescenziale permette un'estrema confusione-contatto, sancito dalla *vicinitas* dei due nomi»[538].

Sostenendo di rivedere il volto del giovane Teseo in quello di Ippolito Fedra stabilisce dunque il primo contatto fra i due, mettendo in atto sempre più apertamente la propria strategia.

Al v. 657, rendendo praticamente effettiva tale sostituzione, ella sostiene ancora:

> *in te magis refulget incomptus decor*
>
> ("tu hai in più il fascino di una bellezza disadorna")

In questa breve allocuzione sono racchiuse le due principali differenze che oppongono padre e figlio: la purezza, quella che Fedra definisce con il termine *decor* e lo splendore[539].

Tutte le virtù, le caratteristiche, sia fisiche che morali che avevano reso tanto speciale, a suo tempo, l'eroe Teseo agli occhi di Fedra – e che ella evidenzia chiaramente nella descrizione dello sposo – si sono ora completamente trasferite sul rude cacciatore Ippolito. Ella dunque non può più amare Teseo ma è costretta

---

[538] Gazich 1997, p. 370. Gazich ricorda anche, in questa sede, che «la Fedra ovidiana aveva evocato un altro legame fraterno, quello di Giove e Giunone per giustificare disinvoltamente, con un *exemplum* sommo e divino, l'incesto, cfr Ov. *her.* 4, 133-134. Penso che anche l'idea del gemellaggio nominale discenda a Seneca da Ov., *am*. 3, 2, 51».

[539] A questo proposito de Meo 1990, p. 191 propone giustamente il confronto con Ovidio: «se *incomptus decor* richiama i *positi... sine arte capilli* di *epist*. 4, 77 ed è idealmente connesso col rifiuto da parte di Fedra dei *iuvenes ut femina compti* (ibid. 75), *rigor* (severità durezza) riecheggia *vultum rigidum* di v. 73 e *te tuus iste rigor ... in ore decet* di 77 s.».

a indirizzare il suo sentimento sul figliastro, giacché ora è lui a possedere quelle stesse doti.

Oltre al confronto antitetico fra padre e figlio sviluppato nei versi precedenti, Fedra rimette in campo anche un altra antitesi ben più sfruttata nel primo atto: quella fra la stirpe del padre e quella della madre di Ippolito. I *parentes* di Ippolito vengono infatti presentati ancora una volta tramite il ricorso ad elementi contrastanti:

> *est genitor in te totus et torvae tamen*
> *pars aliqua matris miscet ex aequo decus:*
> *in ore Graio Scythicus apparet rigor*[540].
>
> ("C'è in te tutto tuo padre e tuttavia vi si mescola
> in egual misura qualcosa delle tua selvaggia madre:
> sul volto di un greco appare la fierezza dello scita".)

L'utilizzo del verbo *miscere* indica appunto la commistione insita nel giovane di caratteri opposti appartenenti al padre ed alla madre. Alla luce con cui in precedenza si era rappresentato il giovane Teseo fa eco l'aggettivo *torva* con cui si designa Antiope come ai tratti greci del padre risponde il *rigor Scythicus* della madre. «Il Nostro ha saputo cogliere il fascino di un volto in cui greca purezza e fierezza scitica mirabilmente si fondono: in quel volto c'è tutto il padre, ma anche qualcosa della ferocia materna che in egual misura concorre alla sua leggiadria».[541]

Diversamente da quanto avvenuto nel primo atto, nel quale ad Ippolito erano state assegnate soprattutto caratteristiche che avevano l'intento di legarlo al ramo femminile della sua parentela, per spiegare in qualche maniera la passione di Fedra stabilendo una relazione con l'amore ferino di sua madre Pasiphae, ora Ippolito viene rappresentato come una sorta di essere perfetto, frutto dell'unione

[540] vv. 658-660.
[541] Cfr. De Meo 1990, p. 191.

fra due opposti. L'attrazione di Fedra deriva dunque dal fatto che in Ippolito si mescolano entrambi i caratteri dominanti presenti anche nella sua stessa parentela: l'aspetto civilizzato di Teseo viene a riconnettersi al ramo maschile della famiglia di Fedra e quello invece selvaggio e *torvus* di Antiope tocca l'ascendenza femminile della regina. Per tale irresistibile commistione, sembra sottendere Fedra, ella non può in alcun modo fare a meno di amarlo.

3.2.2. Le considerazioni sulla parentela da parte di Ippolito: sovrapposizione di due vicende mitiche nell'*escalation* della sventura.

Sul tema della parentela di Ippolito, già a partire dal II atto, non è però soltanto Fedra a pronunciarsi. Sono due infatti le occasioni in cui Ippolito si troverà a riflettere sulla propria parentela e in entrambe queste occasioni egli sentirà la propria vicenda e soprattutto la sorte che è stata stabilita per lui maggiormente identificabile a quella del padre piuttosto che a quella della madre.
Soltanto in un'occasione, sollecitato dalla *nutrix* nel corso del dialogo che li vede l'uno contro l'altra nel II atto, Ippolito farà riferimento a sua madre e contrariamente a quanto avviene nel confronto operato da Teseo, egli se ne discosta in maniera decisa. La nutrice, ribattendo al giovane che esprimeva duramente il suo disprezzo per il genere femminile, lo richiama alle sue origini:

> *regna materna aspice:*
> *illae feroces sentiunt Veneris iugum;*
> *testaris istud unicus gentis puer.*[542]
>
> ("Guarda il regno di tua madre,
> anche quelle selvagge sentono il giogo di Venere.
> Tu ne sei la prova, unico figlio della loro razza".)

[542] vv. 575-577.

Ciò che evidentemente la nutrice lascia affiorare da questo discorso è che anch'egli, prima o poi, si troverà costretto, proprio come sua madre, a piegare la testa al giogo dell'Amore.

Si osservi come in quest'occasione il riferimento al ramo materno della parentela venga utilizzato in maniera antitetica dalla balia, subendo un ribaltamento pressoché totale rispetto all'utilizzo che ella stessa ne aveva fatto nel corso del primo atto. In quel frangente ella aveva insistito con durezza sulla questione della *castitas* di Antiope e, di conseguenza, di suo figlio, per stornare Fedra dal suo nefasto proposito, presagendo il suo fallimento. In quest'occasione invece la nutrice – in linea con quel brusco cambiamento di opinione e di posizione che l'aveva vista protagonista alla fine del I atto – pone l'attenzione su un altro punto della vicenda mitica di Antiope, ben più funzionale allo scopo che ella si è prefissata nel dialogo con giovane cacciatore: quello nel quale la regina delle Amazzoni, sino ad ora simbolo estremo di castità, si trova anch'essa costretta a cedere ai richiami di Amore.

La reazione del giovane a queste parole è quantomai violenta:

> *solamen unum matris amissae fero,*
> *odisse quod iam feminas omnes licet*.[543]
>
> ("il solo conforto di aver perduto mia madre
> è che ormai posso odiare tutte le donne".)

Queste affermazioni rappresentano una decisa presa di distanza dall'intero universo femminile, che tuttavia comprende anche le donne della sua famiglia, al punto che Ippolito dichiara che la morte della madre – uccisa, per altro, proprio per mano del padre – rappresenta addirittura un *solamen*, una consolazione, un sollievo, perché ciò lo autorizza ad odiare, indistintamente, tutte le donne.

[543] vv. 578-79

Due elementi di antitesi emergono chiaramente da queste considerazioni. In primo luogo riscontriamo un contrasto fra i gesti e le parole di Ippolito che ci porta a ridimensionare le osservazioni espresse all'inizio di questa sezione. Con il suo comportamento – come si è avuto modo di osservare per quanto concerne la prima sezione del dramma – egli sembra volutamente e completamente assimilarsi al ramo materno della sua parentela, nelle parole tuttavia egli sembra invece porsi preferibilmente a confronto con il padre, come una gara di virtù.

La seconda antitesi che appare chiara da queste parole ci deriva dal confronto con le già discusse osservazioni di Teseo in quanto, mentre il re sosteneva che Ippolito fosse interamente sangue delle Amazzoni, a partire da questo momento, e sovente anche in seguito, il giovane rivendicherà invece il confronto con quello di Teseo.

Ippolito si pronuncia a questo riguardo in due momenti estremamente significativi nell'economia del dramma: subito dopo la dichiarazione di Fedra nel II atto e nel corso della lotta contro il toro marino narrataci dal *nuntius* nel IV.

A seguito della dichiarazione della matrigna anche il giovane principe si troverà a fare i conti con il destino della sua stirpe: costretto, di fronte al delitto della donna, ad ammettere che quella continuità del male, quell'ereditarietà della sventura di cui tanto si è detto per Fedra, non riguarda soltanto la regina ma tocca in certa misura anche lui. È lo stesso giovane a renderlo evidente al v. 697:

Colchide noverca maius haec, maius malum est

("questa donna è un male maggiore della tua barbara matrigna Medea".)

Ippolito capisce solo in questo momento quanto il suo destino sia analogo a quello del padre. Entrambi infatti hanno incontrato sul loro cammino delle nefaste *novercae* e, sino al delitto di Fedra, nessun avrebbe potuto immaginare

una matrigna più crudele di quelle di Teseo: Medea. Il mito a cui anche Ippolito fa evidente riferimento ci racconta infatti del matrimonio fra Egeo e Medea e dei malefici – ma inutili – tentativi della maga di eliminare il figliastro. Ciò che Medea ha commesso nei confronti del figliastro è oltremodo crudele, tuttavia il comportamento tenuto da Fedra spinge Ippolito ad affermare, al v. 696:

genitor invideo tibi.
("Padre ti invidio")

Con queste parole Ippolito esprime la convinzione di aver ampiamente superato, a causa del *nefas* di Fedra, la mala sorte toccata a suo padre. Il fatto che la matrigna, anziché odiarlo ed attentare alla sua vita, come fece Medea, gli dichiari il suo amore rappresenta di per sé il peggioramento della condizione paterna. Teseo ha potuto difendersi, sfuggire a quell'odio; Ippolito si sente invece profondamente contaminato dal peccato indistricabilmente connesso al sentimento di Fedra[544]. Inoltre, mentre Teseo poteva difendersi, con le armi e con l'ingegno dalle insidie tessute da Medea ai suoi danni, Ippolito è inerme davanti alle profferte amorose della matrigna giacché egli non può combatterla con le sue stesse armi e si trova dunque inerme e sconfitto davanti a lei: costretto a fuggire, come un codardo, di fronte a un *monstrum* a cui, diversamente dal padre, non è in grado di far fronte. Come ci suggerisce Solimano, «gli episodi della vita dell'uno si ripresentano nella vita dell'altro e si ricollegano, sia pure aneddoticamente, al tema centrale della parentela. Teseo, come Ippolito, ha subito una *noverca* ed è stato riconosciuto attraverso l'elsa della spada (vv. 896-900). Ma secondo la tendenza senecana al crescendo, la situazione riferita ad Ippolito si presenta più

[544] Cfr. Landolfi 2004, p. 273: «Medea è stata la sinistra matrigna che ha tentato di uccidere Teseo, padre di Ippolito; Fedra è ora la nuova matrigna che si rivela ancora peggiore della precedente perché tenta di contaminare il letto maritale seducendo il figliastro». A riguardo si è espresso anche Giancotti 1984, p. 165: « più abominando dell'odio e dell'inganno è l'amore di Fedra. La matrigna di Ippolito è un male peggiore di Medea, matrigna di Teseo».

grave: come più risplendente è la bellezza di Ippolito, come più tenace è la sua natura, così più pericolosa (*maius … malum*, v. 697) si dimostra Fedra rispetto a Medea»[545].

Vi è però un altro *monstrum* che ci consentirà un rinnovato confronto tra padre e figlio, messo in atto, nuovamente, ad opera di Ippolito. Mi riferisco naturalmente al combattimento che vedrà opporsi Ippolito al toro marino, scagliato contro di lui dallo stesso Teseo. Proprio nella parte iniziale di questo combattimento, a seguito della precipitosa e disordinata fuga di tutti gli armenti e dei pastori di fronte al mostruoso spettacolo apparso davanti ai loro occhi, mentre ogni compagno di Ippolito *horret* di fronte all'orrenda visione, il giovane, *solus immunis metus,* commenta così questa terribile visione:

> *haud frangit animum vanus hic terror meum:*
> *nam mihi paternus vincere est tauros labor.*[546]
>
> ("non sarà questo spauracchio a spezzare il mio coraggio:
> vincere i tori fu già impresa di mio padre".)

Trovandosi davanti a quell'essere raccapricciante, il pensiero di Ippolito corre di nuovo al padre e ancora una volta egli assimila la propria vicenda a quella del genitore. Come un novello Teseo di fronte al Minotauro, Ippolito si dichiara pronto ad affrontare senza paura anche questa fatica giacché vincere i tori è un *paternus labor*. Si noti inoltre come entrambi gli esseri di natura taurina contro cui

---

[545] Solimano 1986, p. 100.

[546] vv. 1066-67. D'altra parte al termine della sua *rhesis* anche il *nuntius*, sebbene con una valenza molto differente, sottolinea il ruolo di Ippolito come *heres* di Teseo: *qui modo paterni clarus imperi comes/ et certus heres siderum fulsit modo/ passim ad supremos ille colligitur rogos/ et funeri confertur* (vv. 1111-1114). Per una interessante e approfondita riflessione su questi versi rimandiamo al recente lavoro di Pierini 2005, pp. 463-482 (in questa sede si fa riferimento alla ristampa contenuta nel volume del 2008 *Il parto dell'orsa*, pp. 251-275). A partire da p. 261 la Pierini rifeltte ampiamente sull'assimilazione della figura di Ippolito a quella di un giovane erede della dinastia giulio-claudia sulla scorta dei frequenti problemi di successione verificatisi all'interno della famiglia di Augusto.

padre e figlio devono scontrarsi appartengano, in certa misura alla parentela di Fedra, o quantomeno al suo mondo: il Minotauro è infatti frutto del parto malato di Pasiphae ma, in certa maniera, pur essendo plasmato dal mare di Nettuno, anche il mostro marino che assale Ippolito nasce dal mondo di Fedra: è il simbolo e il frutto più amaro della sua vendetta. La sorte sembra dunque voler mettere alla prova il figlio di Teseo imponendo al giovane le stesse prove che il padre superò eroicamente[547]. Ciò che pone in contrasto il padre e il figlio è però proprio il superamento, la buona riuscita di queste prove. Come già era accaduto in occasione dello 'scontro' con la matrigna, anche davanti al mostro marino, laddove Teseo aveva avuto successo, Ippolito fallisce. Incapace di combattere contro l'amore di Fedra, l'eroe esibisce invece una grande certezza nelle proprie capacità di *vincere tauros*, considerando questo come un portato ereditario. Il prosieguo della vicenda lo vedrà invece nuovamente sconfitto vittima, perciò, di un destino ancor più beffardo e crudele di quello paterno come in un'escalation del male e della sventura di cui Ippolito raggiunge il punto più estremo[548].

Vi è inoltre, sotto questo profilo, un altra impresa che padre e figlio condivideranno, sebbene in maniera molto particolare: quella della discesa nell'Ade. Teseo, come ben sappiamo, vi si era recato a sostegno dell'amico Piritoo e, contro ogni previsione, eroicamente, grazie all'aiuto di Eracle era riuscito ad uscirne. Ancora una volta ben più crudele sarà la sorte di Ippolito: orrendamente straziato dal mostro marino e dai suoi stessi cavalli, è spedito nell'Ade senza possibilità di ritorno. Questa volta sottolineare il confronto fra i due personaggi spetta al coro, che, rivolgendosi a Pallade commenta:

---

[547] Casamento 2007, p. 98 a tal proposito instaura un altro parallelo: «Il destino di entrambi (Teseo e Ippolito) sembra infatti legato alla necessità di provare la *fides sanguinis*, entrambi sono attesi da prove di conferma. Con la differenza, tuttavia, che Teseo è riuscito ad accertare grazie ad una spada la propria discendenza da Egeo; mentre proprio una spada, testimone dell'adulterio, metterà in discussione la certezza del *sanguis*». Si rimanda inoltre a Giancotti 1984, p. 171.

[548] Cfr. Landolfi 2004, p. 273: «una sequela di mostruosità percorre la reggia di Egeo in crescendo».

Pallas Actaeae veneranda genti,
quod tuus caelum superosque Theseus
spectat et fugit Stygiae paludes,
casta nil debes patruo rapaci:
constat inferno numerus tyranno[549].

("O pura Pallade, nume della gente attica,
se il tuo Téseo è tornato al mondo dei vivi
sfuggendo alle paludi infernali,
nulla devi a tuo zio, il rapace Plutone:
tornano i conti al sovrano dei morti".)

Come si è già avuto modo di accennare, Ippolito e Teseo non si incontreranno mai nel corso del dramma[550] e, secondo una nuova modalità di assimilazione, o meglio, questa volta, di sostituzione, fra padre e figlio, Ippolito prenderà nell'Ade il posto che Teseo, con la sua fuga ha liberato, rendendo così di fatto impossibile un incontro fra i due e soprattutto la possibilità per il re di ottenere quel perdono che nella vicenda euripidea il giovane aveva concesso al padre in punto di morte. Anche questa può essere letta come un'ennesima sconfitta per Ippolito nel confronto con il padre: quest'ultimo aveva potuto ingannare il re degli Inferi, fuggendo, egli solo, dal suo regno senza subirne la vendetta che ricade invece, inesorabile, ancora una volta, su Ippolito. Per questo motivo, forse, gli dei non realizzeranno le preghiere di Teseo, che, a partire dal 1238, chiede di poter seguire il figlio negli Inferi. Proprio in virtù del fatto che essi sono destinati a non incontrarsi mai, quasi come se non potessero esistere entrambi nello stesso luogo, Teseo è destinato a piangere, sulla terra, la sorte del figlio piombato, al suo posto, nell'Ade.

[549] vv. 1149-1153.

[550] A tal proposito si rimanda a Solimano 1986, p. 102: «l'identità tra padre e figlio è tale che la presenza dell'uno esclude quella dell'altro: non è casuale che Seneca abbia evitato di rappresentare una scena in cui questi due personaggi, come in Euripide, si incontrano; il ritorno tra i vivi di teseo, secondo il computo infernale, pare costringere alla morte Ippolito».

Quello che conduce dapprima al confronto e poi all'assimilazione e persino alla sostituzione fra Teseo e Ippolito è dunque un percorso tortuoso e carico di dolore: in esso pertanto non possiamo non scorgere le tracce di quello che condusse Fedra ad assimilarsi a sua madre: nell'amore, nella colpa e nella sventura. Come Pasifae, Fedra non riesce a sfuggire ad una passione nefasta e selvaggia ma, diversamente dalla madre, questa sua passione, al di là di ogni speranza – come quella espressa al v. 240, quando di fronte alla considerazione della nutrice: *ferus est*, aveva ribattuto, sicura: *amor didicimus vincit feros* – è destinata a non ottenere realizzazione così come sono destinati alla sconfitta tutti i tentativi di Ippolito di accostarsi al padre eccetto l'unico che il giovane non avrebbe mai, neppure lontanamente potuto immaginare: quello che lo pone di fronte all'amore nefasto della matrigna e, di conseguenza alla sua orrenda vendetta.

Questo lungo percorso fra il ramo maschile e quello femminile della parentela di Ippolito ci induce certamente a segnalare il potente influsso del ceppo materno della famiglia del giovane che determina le scelte di vita più significative del giovane, quali l'allontanamento dalla civiltà e la propensione per la *castitas*. Diversamente da quanto ha sostenuto una certa parte della critica, occorre però notare che anche il ceppo paterno esercita sul destino di Ippolito un'influenza non indifferente. Nel tentativo di conciliare queste due istanze opposte potremmo dire che Ippolito ha effettivamente una maggiore inclinazione per ciò che concerne il mondo di Antiope ma che la sorte lo spinge, inesorabilmente, a ripetere il percorso di Teseo, anche se spesso con esiti alquanto differenti[551].

4. LA CONFUSIONE DEI RUOLI NELLA DICHIARAZIONE D'AMORE: FEDRA DA *MATER* AD *AMANS*.

[551] Cfr. a riguardo Casamento 2007, p. 101: «nel patrimonio genetico di Ippolito vi è insomma un'anomalia notevole, una componente femminile talmente spessa da offuscare la vera discendenza, quella maschile, che solo un particolarissimo *extispicium* potrà riaffermare».

L'ultima scena del II atto, come la critica tutta non ha mancato di sottolineare, rappresenta il punto focale dell'intera vicenda drammatica di Fedra. La rivelazione della passione da parte della nostra eroina sarà infatti decisiva per stabilire le sorti di tutti i personaggi principali del dramma, a partire dalla stessa regina, vera protagonista di quest'ultima sezione dell'atto.

Ritengo che le chiave di lettura privilegiata di questa scena sia da individuare ancora una volta nel conflitto parentale e ancor più, in questo caso, nella confusione delle parentele che emerge in particolar modo dalle parole di Fedra[552]. Questa tematica antitetica aveva goduto di ampio spazio nel corso del primo atto non emergendo però in maniera altrettanto incisiva nel seguito del dramma sino al passo in questione, nel quale torna ad imporsi come fonte di antitesi significative e, ancor più, come causa scatenante di molti dei conflitti che popolano il dramma.

La gran parte della sequenza che stiamo per esaminare è occupata da un dialogo, abbastanza serrato, fra Fedra e Ippolito che solo a questo punto della tragedia giungono ad incontrarsi per la prima volta. È nel corso di questo dialogo, infatti, che hanno luogo gran parte dei confronti tematici di cui intendiamo occuparci.

La parte centrale della scena oggetto della nostra disamina – quella cioè in cui Fedra, dopo un iniziale momento di auto-esortazione, tenta di far comprendere al figliastro i propri sentimenti – è, a mio parere, interamente costruita su una serie

[552] A proposito di questa scena e della confusione dei nomi di parentela instaurata da Fedra, oltre alle già citate considerazioni della Borgo, mi sembrano molto interessanti le riflessioni di Gianna Petrone 1988, p. 65: «anche in Seneca esiste una maniera alternativa rispetto al nome proprio di designare il personaggio ... Seneca ... preferisce ai nomi propri un altro lessico, che è quello ... della parentela. Al posto del nome proprio vi è così assai spesso la perifrasi che indica il rapporto di parentela ... in una vera ossessione di linguaggio, secondo una ricerca a volte forzata dei nessi, che ci avvicina al centro ideologico del teatro senecano. Basti pensare alla celebre scena della confessione d'amore di Fedra a Ippolito, tutta giocata sui termini di parentela, laddove Fedra, la *noverca*, rifiuta l'appellativo di *mater*, con cui la chiama Ippolito, e gli sostituisce quello di *soror* ... Mettendo a nudo i legami dei personaggi, nei quali consiste la ragione profonda della tragedia (Seneca) evidenzia la struttura interna della trama».

di antitesi non solo connesse, come accadeva nel primo atto, all'ascendenza di Fedra e al contrasto tra il ramo maschile e femminile della sua parentela, ma soprattutto legate alla confusione che la donna instaura scientemente fra il ruoli che ella dovrebbe legittimamente ricoprire e quelli che ella aspira ad acquisire[553].

4.1. Fedra *mater/regina* e *famula*

Le riflessioni di Fedra prendono le mosse da un'affermazione di Ippolito:

committe curas auribus, mater, meis[554]

("confida il tuo dolore, madre, alle mie orecchie".)

Il giovane tenta di indurre la matrigna a sciogliere gli indugi e ad esprimere chiaramente che cosa la tormenta. Ci occuperemo ampiamente in altra sede del contrasto insito nell'animo della donna fra il celare e il disvelare la propria passione. Occorre invece prestare ora attenzione all'epiteto con cui il giovane apostrofa Fedra: *mater*. Sentire uscire questa parola dalla bocca dell'amato è motivo di grande sgomento per la donna che vorrebbe essere considerata da Ippolito in maniera totalmente differente, tant'è che ribatte immediatamente:

matris superbum est nomen et nimium potens:
nostros humilius nomen affectus decet;
me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca,
famulamque potius: omne servitium feram[555]

---

[553] Cfr. A proposito Coffey-Mayer 1990, p. 145: «(Phaedra) will dwell upon the true identity of her relationship with him, what she is or would to be Hippolytus. She canvasses various opinions, holding off till her last word, *amantis* (671), her true wish. Phaedra's desire to repudiate her actual relationship in favour of one that would license passion is borrowed by S. from Ovid's heroine Byblis (Met. 9, 454-665); she conceived a passion for her brother Caunus and so tried to redefine their tie». Per un interessante commento dell'intero passo si veda Dupont 1995, p. 110-114.

[554] v. 608.

[555] vv. 609-612. cfr. Met. 9, 466-7: *iam dominum adpellat, iam nomina sanguinis odit:/ Byblida iam mavult quam se vocet ille sororem.* Per quanto riguarda la non estraneità del termine *famula* al

("Madre? Oh no, è un termine troppo solenne:
ai nostri sentimenti va bene un termine più modesto.
Chiamami sorella, Ippolito, oppure schiava.
Si, schiava: per te sono pronta ad ogni servizio".)

Fedra non si riconosce nel nome *mater* che considera *superbum* e *nimium potens*. Evidentemente ciò avviene perché il ruolo di madre comporta che ella sia posta su di un piano di superiorità rispetto ad Ippolito ed è proprio questa superiorità che rifiuta con decisione chiedendo al giovane di attribuirle un nome *humilius* che si addica maggiormente all'affetto che li lega[556]. Dapprima chiede di essere chiamata *soror*, stabilendo così una sorta di parità ma subito sembra trovare per sé un ruolo ancora più adatto: quello di serva[557]. Fedra ripete in due versi contigui il sostantivo *famula* come cercando il termine migliore per classificare il rapporto che intende instaurare con il figliastro. Dapprima sembra incerta, utilizza infatti la congiunzione *vel*, poi invece, al v. 612 con maggiore convinzione ribadisce di voler essere considerata sua serva e di essere disposta a prestarsi a qualsiasi *servitium*[558]. «In pratica Fedra, avvalendosi dell'*argumentum a nomine* … mira

linguaggio erotico basti il confronto con Cat. 64, 158 s.: *si tibi non fuerant conubia nostra, / ... at tamen in vestras potuistis ducere sedes/ quae tibi iocundo famularer serva labore*.

[556] Cfr. Giancotti 1984, p. 164: «il termine *mater*, che rispecchia l'umano accostarsi di lui alle *ignotae curae* di lei, colloca la matrigna in una sfera quasi asessuale, diversa da quella delle *feminae* di 579. ma proprio ciò che significa l'avvicinarsi di Ippolito a Fedra, per lei significa distanza e divergenza, giacché *mater* ... racchiude in sé l'ostacolo più arduo per la passione che brucia». Dupont 1995, p. 110: «Phèdre dénonce dans le titre de mère, une autorité usurpée – *superbum* – sur Hippolyte, qu'elle tiendrait de son mariage avec Thésée; or ces rapports de pouvoir qui, à Rome tout au moins, assujétissent un fils à sa mère, sont incompatibles avec la soumission amoureuse d'une femme à un homme, d'une épouse à son mari».

[557] Cfr. A tal propositio Gazich 1997, p. 368: «la riduzione lavora qui sui termini stessi, l'operazione linguistica, con uno spostamento, tenta di neutralizzare la carica di impedimento che il nome mater evoca, pur mantenendo il legame con Ippolito: il primo spostamento è nell'area parentale, da *mater* a *soror*, dal nome troppo alto e solenne a uno a livello orizzontale, di pari grado, *soror*. Ma questo non elimina anche l'incesto: famula, allora, ancella, serva». Gazich parla anche, a proposito, di una «zona confusiva, dove gli opposti si possono toccare».

[558] Quello del *servitium amoris* è uno dei concetti chiave dell'elegia romana. Un interessante, seppur datato, saggio di Copley 1947, p. 285-300 esamina in maniera approfondita il tema del

audacemente e modernamente non solo a dimostrare la mancanza di *cognatio* fra loro due, ma anche a profilare l'eventuale costituirsi di un rapporto – tutto elegiaco – *serva- dominus*»[559]. La donna dunque si oppone al ruolo di regina madre che la sua condizione imporrebbe stravolgendo completamente le parti e passando da una evidente posizione di superiorità rispetto al giovane ad una altrettanto chiara inferiorità.

Fedra continua poi la sua riflessione, come in una sorta di incontrollabile flusso di pensieri, stabilendo a quale genere di *servitium* è disposta a prestarsi per amore:

> *non me per altas ire si iubeas nives*
> *pigeat gelatis ingredi Pindi iugis;*
> *non si per ignes ire et infesta agmina*
> *cuncter paratis ensibus pectus dare*.[560]

---

servitium amoris nei poeti elegiaci romani. Lo studioso sostiene che «the figure of the lover as slave is common in roman elegy, but is rare in extant Greek erotic literature. An examination of the Greeek and Latin evidence reveals that the Roman elegists showed considerable originality in their use of the figure and may be credited with having developed it as a vehicle for the expression of the romantic-sentimental view of love» (p. 285). Un significativo esempio dell'utilizzo di questo motivo è riscontrabile in Cat. 64, 158-163, quando Arianna chiede a Teseo di essere sua schiava, se non potrà diventare sua moglie. Molta parte degli studiosi vede in questo uno dei primi esempi di attuazione di questo motivo che godrà però di maggior fortuna in termpi successivi. A proposito dell'utilizzo di questo motivo nell'elegia si veda anche Gazich 1997, p. 369: «nella dichiarazione d'amore, che ancora rimane velata, non erompe, appare come una rivelazione mascherata il grande tema elegiaco del *servitium amoris*, dell'umiliazione davanti all'essere amato, disponibilità ad ogni servizio, che si chiama propriamente *obsequium*» e Morelli 2004, pp. 50 ss.

[559] Cipriani-Masselli 2008, p. 121. Interessanti in proposito anche le riflessioni di Rosati 2006, p. 99: «già in Ovidio, attraverso una accorta manipolazione nominalistica, Fedra aveva cercato di derubricare il reato di incesto in quello meno grave di adulterio: un'intenzione manifesta già nel modo in cui la *praescriptio* dell'epistola ovidiana, designando mittente e destinatario, parla semplicemente di una *puella* e di un *vir* (Her IV, 2: *mittit Amazonio Cressa puella viro*)». Sempre a proposito del confronto con Ovidio si veda anche Morelli 2004, p. 46: «(in Ovidio), Fedra non chiede minimamente ad Ippolito di rompere i legami familiari, bensì lo invita ad una relazione clandestina che sarà facile occultare, *cognato... nomine* (v.138)... la Fedra di Seneca è ovviamente ben lontana da questa disinvoltura...». Cfr. Anche Petrone 1984, p. 98 e Dupont 1995, p. 111: «Phèdre veut briser cette hiérarchie entre Hippolyte et elle, passant d'abord de l'autorité maternelle à l'égalité fraternelle, puis a la soumission servile, inversant ainsi la hiérarchie de départ».

[560] vv. 613-616.

("se vuoi che io attraversi le nevi profonde,
con gioia porrò il piede sui picchi ghiacciati del Pindo;
se vuoi che io attraversi il fuoco e i plotoni nemici,
senza indugio offrirò il petto alla punta delle spade.")

Utilizzando l'ormai consueta costruzione antitetica, Fedra dice di essere pronta tanto ad attraversare nevi e gioghi ghiacciati quanto a gettarsi nel fuoco ardente se solo Ippolito glielo domandasse[561]. Ella fa riferimento a due elementi naturali opposti: l'acqua e il fuoco, per dimostrare al giovane di poter affrontare ogni sorta di pericolo per lui.

Come suggerisce anche Rivoltella, non mancano neppure gli aspetti di continuità, a partire dal fatto che «i vv. 613-614 sembrano ricreare la scena iniziale del dramma riproponendone alcuni tratti e calare al suo interno la figura di Fedra, confonderla tra gli schiavi del seguito del giovane eroe». Come avremo modo di mostrare ampiamente in altra sede, infatti, Fedra cerca, in qualche modo di penetrare nell'universo dell'amato, di proporsi come parte di quel mondo che egli ha scelto come suo. Ci limiteremo per il momento a concordare con le riflessioni di Rosati che, oltre a rilevare il frequente impiego elegiaco di questo *topos*, parla di una «opposizione fra due mondi alternativi che appunto la passione degli amanti è determinata a superare: nel paradosso della "donna a caccia" la poesia erotica significava la forza di un amore che non recede

[561] Cfr. De Meo 1990, p. 183: «che freddo e neve non possano ostacolare gli innamorati è *topos* della poesia d'amore... Virg. Ecl. 10, 65 ss. *Nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus / Sithoniasque nives hiemis subeamus aquosae, / nec si ecc.* Ma si veda anche Prop. 4, 3, 47 s. dove Aretusa, che amerebbe seguire Licota, il marito lontano, dichiara che nulla potrebbe arrestarla: *nec me tardarent Scythiae iuga, cum pater altas/ acrius in glaciem frigore nectit aquas*». Cfr. a proposito di questi versi anche Rosati 2006, p. 99 che richiama l'ascendenza elegiaca di tale motivo che egli definisce addirittura "motivo di Fedra" «cioè il desiderio della donna innamorata di seguire l'amato nella caccia affrontando fatiche fisiche e asprezze della natura, che i poeti elegiaci (forse sulle tracce di Gallo) avevavo ripreso da Euripide (*Hipp*. 215 ss.) e consegnato con grande fortuna nella poesia d'amore non solo antica». A tal proposito cfr. Anche Rivoltella 1998, p. 1427.

nemmeno di fronte al più duro degli ostacoli, anzi, al simbolo stesso della negazione dell'amore»[562].

A questo punto la regina, nella sua nuova veste di *famula* attribuisce un ruolo ben definito anche all'inconsapevole Ippolito:

> *mandata recipe sceptra, me famulam accipe:*
> *te imperia regere, me decet iussa exequi.*
> *Muliebre non est regna tutari urbium;*
> *tu qui iuventae flore primaevo viges,*
> *cives paterno fortis imperio rege;*
> *sinu receptam supplicem ac servam tege*[563].
>
> ("Questo scettro è tuo, prendilo e fa' di me la tua schiava:
> a te il comandare, a me l'ubbidire.
> Non è cosa di donna la difesa di un regno:
> tu che sei nel primo fiore della giovinezza,
> governa con polso fermo i sudditi di tuo padre,
> apri le braccia a una schiava che implora la tua protezione".)

Anzitutto non sfugga con quanta insistenza Fedra continui a ribadire il ruolo che si è scelta nella speranza di ottenere il riconoscimento di tale ruolo anche da parte di Ippolito. Ella infatti si rivolge a lui sia al v. 617 che al v. 623 (ai due estremi di questo passaggio) per chiedergli, tramite l'utilizzo di una terminologia variata ma abbastanza speculare (*me famulam accipe/ supplicem ac servam tege*), di accogliere le sue suppliche e di accettarla come sua schiava[564]. Fedra afferma altresí che si addice al suo ruolo *iussa exequi* così come, poco prima, aveva detto di essere pronta a qualsiasi cosa se Ippolito glielo avesse ordinato (*si iubeas*, v. 613).

---

[562] Rosati 2006, p. 99. A questo proposito mi sembra molto interessante anche l'interpretazione del passo offertaci da Rivoltella 1998, p. 1432 che si rifà invece ancora una volta alla questione dei legami familiari "incrociati": «al pari della madre, Fedra ricorre all'inganno come strumento di approccio e in assenza di un Dedalo che possa soccorrerla con la sua arte (cfr. v. 120: *Aut quis iuvare Daedalus flammas queat?*) si forgia da sè con maestria retorica una maschera che, celandone l'identità di regina e matrona (cfr. v. 609-610), la renda accetta all'amato, un travestimento efficace nella misura in cui si adatta al culto della semplicità e della *virtus* professato da Ippolito: perciò Fedra, fingendo, come Pasifae, sceglie di fingersi Antiope, un tipo di donna-guerriera e cacciatrice che le è completamente estraneo».

[563] vv. 617-22.

[564] Cfr. Verg. *aen*. I, 76 s.: *tuus, o regina, quid optes/ explorare labor; mihi iussa capessere fas est.*

Tutte queste considerazioni sono funzionali al raggiungimento di un altro obiettivo. Fedra infatti in questo momento non stravolge più solamente il proprio *status* sociale ma tenta anche di ribaltare quello di Ippolito poiché se ella è diventata sua serva occorre che lui sia il suo *dominus*. Anche in questo caso tale richiesta viene ribadita in maniera abbastanza pressante sin dall'inizio. Fedra chiede ad Ippolito di *recipere i mandata sceptra*, di *regere imperia*[565],e ancora, tramite l'utilizzo del medesimo verbo, di *regere* i *cives*, *fortis paterno imperio*. Non può sfuggire la significativa antitesi cui Fedra dà vita con le sue parole. Ella fa ad Ippolito una richiesta che non tiene assolutamente conto delle convinzioni che egli ha espresso sino ad ora. La donna che sino a poco prima si era detta pronta a seguire il giovane per i boschi ora, con un repentino cambiamento di prospettiva, non solo lo esorta a passare dalla condizione di *filius* a quella di *dominus* e *rex* ma gli domanda anche di assumere su di sé la guida e la tutela dei *cives* e quindi di entrare a far parte di quell'universo cittadino che egli con tanta violenza rifugge.
Non sfugga infine il confronto implicito e il tentativo di sovrapposizione che Fedra attua tra Ippolito e Teseo giacché ella, sostanzialmente, intende instaurare, diversamente da quanto avveniva nel modello elegiaco «non più quindi un avvicendamento da un talamo all'altro, da quello del marito a quello dell'amante, bensì una sorta di supplenza, prima, e di sostituzione, dopo, che avrebbe portato Ippolito a diventare – in un primo momento – reggente al posto del padre e – successivamente erede sia del trono sia della di lui moglie»[566].

---

[565] Cfr. Verg. *aen*. I, 340 *imperium Dido Tyria regit urbe profecta*; *Herc. Fur*. 741 *incruentum... imperium regit*.

[566] Cfr. Cipriani- Masselli 2008, p. 114. Cfr. Anche Viansino 1968, p. 151. Lo studioso vede nel tema dei *mandata sceptra* una promessa comune delle regine innamorate e individua alcuni importanti precedenti ovidiani in proposito: Ov. *her.* 2, 111 (Fillide a Demofonte): *quae tibi subieci latissima regna Lycurgi/ nomine femineo vix satis apta regi*; 6,5 (Ipsipile a Giasone): *pacta tibi... regna*; 7, 13 (Didone a Enea): *nec te crescentia tangunt/ moenia nec sceptro tradita summa tuo; vixque bene audito nomine regna dedi*. A proposito di questa prima parte della dichiarazione, Viansino 1968, p. 69 parla giustamente di anfibolie tragiche sostenendo che: «i due primi

4.2. Fedra *uxor et vidua*

Dopo aver formulato queste richieste, che sino ad ora non sembrano aver suscitato alcuna reazione di curiosità ne tanto meno di sospetto sull'ingenuo Ippolito, Fedra afferma, al v. 623:

miserere viduae[567]

("abbi pietà di una vedova!")

Ella dunque ponendosi questa volta in rapporto al marito lontano e non più al figliastro, sceglie per sé un ruolo ben preciso e soprattutto sempre funzionale al raggiungimento del suo obiettivo. Ella si proclama infatti non più *uxor*, sposa di Teseo ma *vidua* nel tentativo di convincere Ippolito dell'impossibilità del ritorno del padre al fine di eliminare il maggior ostacolo posto fra lei e l'oggetto del suo desiderio[568]. A questo riguardo risulta certamente utile il confronto con il personaggio ovidiano propostoci da Cipriani e Masselli: «Se la Fedra delle *Heroides* aveva immaginato una relazione con il figliastro pur *in praesentia* del legittimo coniuge e suggeriva una tresca affidata alle finzioni e alle ipocrisie, la Fedra dell'omonima tragedia senecana aveva in mente una diversa prospettiva che non rinnegava il suo ruolo di *uxor*: al massimo lo correggeva, individuando nel nuovo statuto di *vidua* il ponte necessario per traghettare il suo amore, che

argomenti di seduzione, ancora velati e che quindi Ippolito non capirà, o intenderà addirittura in modo storto, dando luogo ad anfibolie tragiche (v. 632: *et te merebor esse viduam putes/ ac tibi parentis ipse supplebo locum*) sono costituiti dalla dichiarazione che lei, Fedra, è pronta anche come schiava a seguirlo ovunque e che a lui, Ippolito, spetta ormai di diritto il regno, lasciato vuoto da Teseo che non tornerà più dall'Ade».

[567] Cfr. Coffey-Mayer 1990, p. 147.

[568] Leroux 2008, p. 183, nota come nella maggior parte dei drammi senecani le eroine manifestino la tendenza a dichiararsi, per diversi motivi *viduae*: «toutes les épouses furieuses de ses pièces se caractérisent, en effet, par leur statut de *vidua*, par veuvage, comme Andromaque ou Hécube, par répudiation comme Médée, qualifiée par le chœur de *coniunx viduata* (v. 581) ou par désintérêt de leur époux, comme Junon, Clytemnestre, Déjanire et Phèdre».

così, d'incanto, finiva anche per non essere più incestuoso».[569]

Ad Ippolito, che manifesta la certezza che il padre tornerà a casa sano e salvo, Fedra risponde ancora in maniera assai decisa e non senza un velo di sarcasmo:

> *regni tenacis dominus et tacitae Stygis*
> *nullam relictos fecit ad superos viam*
> *thalami remittet ille raptorem sui?*[570]
>
> ("il signore del regno vorace, dello Stige silenzioso,
> ha chiuso ogni via che riporta tra i vivi:
> e lascerà andare il rapitore della sua donna?")

Il re degli Inferi, che non ha mai concesso a nessuno che vi fosse giunto di tornare dal suo regno, certamente non sarà disposto a fare un'eccezione proprio per chi vi si è recato allo scopo di sottrargli la sposa.

Questi versi instaurano un legame dei continuità molto profondo con due gruppi di versi presenti nel primo atto: i vv. 93-98 del monologo di Fedra e i vv. 219-224 del dialogo con la *nutrix*. Si tratta di due riferimenti al viaggio di Teseo nell'Ade che si legano a quelli testè citati per due ragioni fondamentali. In primo luogo in entrambi i casi Fedra si preoccupa di descrivere l'Ade come un luogo da cui è impossibile tornare (vv. 93-94: *fortis per altas invii retro lacus/vadit tenebras miles audacis proci*; vv. 219-221 *reditusque nullos metuo: non umquam amplius/convexa tetigit supera qui mersus semel/ adiit silentem nocte perpetua domum*). In tal modo giustificando in maniera logica l'impossibilità del ritorno di Teseo e dunque mutando la propria condizione da quella sponsale a quella di vedova, ella crede

---

[569]Cfr. Cipriani- Masselli 2008, p. 114. A proposito dell'utilizzo del termina *vidua* Pierini 2005, p. 469 evidenzia come anche in quest'occasione emerga chiaramente il diverso codice con il quale si esprimono i due personaggi giacché questo termine assume una valenza specifica nel lessico elegiaco e viene usato per indicare «le eroine elegiache lontane dall'innamorato» [la studiosa propone l'esempio della Penelope di *her.* 19, 69] e proprio con questa valenza Fedra se ne serve, mentre Ippolito «risponde intendendo il termine in senso letterale, come un infausto *omen*».

[570] vv. 625-27.

di poter fornire una qualche legittimità al suo sentimento, o, meglio, ha l'illusione di privarlo dei connotati di *scelus* e *nefas* inevitabilmente connessi al legame parentale che intercorre fra amante e amato[571].

4.3. Lo stravolgimento del ruolo della *noverca* [572]

Al verso 558 Ippolito aveva espresso con chiarezza la propria opinione riguardo alle matrigne additandole come le creature più malvagie esistenti sulla terra (*taceo novercas. Mitius nihil est feris*). A breve distanza egli aveva fatto riferimento anche al più celebre esempio di questo *dirum genus* nella persona della matrigna di suo padre: Medea (vv. 563-64: *sileantur aliae: sola coniunx Aegei/ Medea reddet feminas dirum genus*)[573]. Fedra sembra conoscere bene questa opinione che non apparteneva evidentemente soltanto di Ippolito ma che era piuttosto espressione di un sentimento comune, tant'è che, quando il giovane le domanda di illustrargli l'entità del suo male ella afferma:

> *quod in novercam cadere vix credas malum*[574]
> ("un male quasi incredibile per una matrigna")

Il contrasto, l'antitesi che Fedra costruisce con questa affermazione è tutta interna al ruolo di *noverca* e si basa sulla differenza fra ciò che tradizionalmente ci si aspetta da una matrigna, ossia l'odio per il figliastro e il tentativo di porlo in una

---

[571] Su questa linea si pongono anche le riflessioni di Cipriani-Masselli 2008, p. 115: «rimossa dalla psiche l'eventualità di una ricomparsa del re assente fra i vivi, nell'attesa Fedra, anziché rimanere in sospensione, mira a rimuovere un altro ostacolo, che qui faremmo meglio a chiamare tabù, ossia quello dell'incesto».

[572] Un interessante studio riguardo alla presenza e alla rilevanza di questo termine nell'intera drammaturgia senecana ci deriva da Borgo 1993, p.72- 78. La studiosa ne rileva la presenza soprattutto nei due drammi dedicati a Ercole, in riferimento a Giunone e, naturalmente, nella *Phaedra*.

[573] Sulla questione della figura di Medea come *saeva noverca* per eccellenza in Seneca e anche in Ovidio si rimanda a Landolfi 2004, pp.265-73.

[574] v. 638.

posizione di inferiorità rispetto ai figli legittimi[575], e il sentimento di amore che invece Fedra prova nei confronti di Ippolito[576]. Per questa ragione ella ritiene che il giovane stenterebbe a credere che un tal genere di *malum* possa essersi realmente impadronito di lei[577].

---

[575] Tale pregiudizio rispetto al personaggio della *noverca* era ampiamente diffuso nell'ambiente declamatorio in cui lo stesso Seneca era cresciuto. Basti citare, a tal proposito, un passo tratto dalle *Controversiae* di Seneca retore (7, 1, 8) in cui retore Cestio Pio ricorre ad una efficace similitudine per descrivere la crudeltà innata della *noverca*: *o crudelis et pertinax noverca! Post omnia devicta, nihilominus saevit. Maria iam quiescunt, praedones iam miserentur, irati iam parcunt!*, Ci affidiamo per un commento a queste righe, alle parole di Casamento (2002): «altri potranno forse placarsi: i mari, per quanto agitati, tornano alla quiete; perfino i briganti, massimo esempio di crudeltà, conoscono la pietà; chi è adirato, se lo vuole, è in grado di smorzare la propria ira. Una matrigna invece odia sempre». Si confronti inoltre Boyle 1987, p. 159: «savagery or cruelty was a defining feature of the traditional stepmother figure, the *noverca* (see Eur *Alcestis* 309 f.). The figure appeared often in declamatory exercises; see Sen. Rhet. *Con*. 4.6 and 9.5, and cf. Also Jerome *Ep*. 54, 15: "every comedy, mime writer and rethoriacal commonplace wil declaime against the savage stepmother (*in novercam saevissimam*)." To Sen. 's contemporaries, however, the figure was not simply a traditional or legendary one. Stepmothers (Livia, Messalina, Agrippina) had played ... an important and notorius role in imperial politics».

[576] A tal proposito Petrone 2004, p. 246 parla di un eccesso di *eros*, di una «antitesi logica, messa in rilievo con i mezzi e la mentalità dell'approccio retorico e declamatorio, tra gli opposti sentimenti dell'amore e dell'odio, dove la trasgressione di Fedra, la sua anormalità, consiste in un amore esagerato, che contrasta polarmente con il consueto sentire delle matrigne, tradizionalmente animate da insofferenza verso i figli di primo letto del marito» e ancora a p. 247 «sullo sfondo di questa consuetudine e del luogo comune declamatorio della matrigna, Seneca ... costruisce un'opposizione che rovescia il luogo comune della matrigna che odia, tasformando Fedra in una noverca che ama, ma alla pari delle novercae declamatorie, con il suo eccesso di eros al posto del comune odio, causa più grave danno al figliastro». Si veda a tal proposito anche Borgo 1993, p. 75: «ma per Seneca la figura della *noverca* nasconde un'altra potenziale e ben più grave pericolosità. Nell'unica situazione legittima che il suo teatro ci presenti, quella di Fedra che ha sposato Teseo dopo la morte dell'Amazzone Ippolita, prima moglie di lui e madre di Ippolito, la matrigna cade nel più grave errore in cui potesse incappare – *quod in novercam cadere vix credas malum* (v. 638), com'ella stessa ammette sul punto di confessarsi ad Ippolito – l'innamoramento per il figliastro, rivelando tutta la carica potenzialmente perturbatrice di un ruolo assunto in una famiglia il cui sangue le è estraneo».

[577] Per quanto concerne il confronto fra il personaggio tragico di *noverca* rappresentato da Fedra e quello tradizionalmente offerto al pubblico romano nelle declamazioni, si faccia riferimento a Casamento 2002, p. 107-120. Si riportano in questa sede solamente alcuni passi di speciale interesse per la nostra trattazione. Anzitutto Casamento individua nel prototipo della *noverca* un Leit-motiv della declamazione romana e motiva il rilievo dato a questa figura spiegando che «la noverca rappresentava infatti una delle variabili che caratterizzavano la vita delle famiglie romane e dunque la sua presenza, lungi dal rappresentare una stravaganza,

Ippolito stesso sembra dare conferma della caratterizzazione fortemente negativa attribuita al personaggio della matrigna quando, sconcertato dalla rivelazione di Fedra, chiede a Giove e al Sole di punirlo poiché:

placui novercae[578]

("ho fatto innamorare la mia matrigna".)

Oltre ad essere sconvolto per le implicazioni incestuose di questo rapporto, egli

---

'funziona', all'interno delle controversie, altrettanto bene che le ossessive occorrenze del rapporto padre-figlio... in sotanza il tema della *noverca* non poteva sfuggire alla prassi della declamazioni giacchè era legato alle abitudini matrimoniali – invero piuttosto particolari – dei romani» (p. 107 s.). Prendendo ad esempio la prima controversia del settimo libro,Casamento dimostra efficacemente come « pochi sono, fra gli interventi dei retori, quelli che si sottraggono al comodo *j'accuse* contro questo personaggio; al contrario, in considerazione del ruolo che esercitava nella realtà, si può affermare che la *noverca* assolva la funzione di catalizzatore delle tensioni dei nuclei familiari, prestandosi a raccogliere ogni sorta di accusa da parte dei consanguinei... Scagliarsi contro la matrigna doveva essere prassi piuttosto consueta per gli oratori». Casamento tiene conto anche della tradizione poetica precedente a Seneca in materia, citando in particolare un passo di Virgilio (*georg*. 2, 128-131): *media fert tristis sucos tardumque saporem/ felicis mali, quo non praesentius ullum, / pocula si quando saevae infecere novercae/ auxilium venit ac membris agit atra venena* e il relatvo commento di Servio a proposito dell'utilizzo dell'aggettivo *saeva: aut hae quae saevae sunt, aut epitheton est omnium novercarum*. A questo punto Casamento commenta a sua volta: «l'affermazione di Servio, per quanto espressa con linguaggio piuttosto scarno, dimostra che egli, anche prescindendo dal passo in esame, è a conoscenza della frequenza della *iunctura*. Dunque ne conferma la validità, dando prova, benchè indirettamente, di essere al corrente della rappresentazione negativa che di norma veniva offerta della matrigna. In sostanza non soltanto le *novercae* del passo virgiliano – sembra affermare Servio – vanno considerate *saevae*: tutte la *novercae* sono infatti definibili, quasi per statuto, crudeli» (p. 113).Casamento individua inoltre la presenza dello stesso nesso in *her.* 6, 126 in riferimento a Medea. Infine lo studioso, nel consueto confronto fra l'eroina tragica e quella elegiaca di Ov. *her*. 4 mette in luce la diversa considerazione della gravità del delitto di Fedra riscontrando una certa indulgenza a riguardo nell'Epistola ovidiana. Fedra infatti al v. 140 si definisce *fida noverca* «come se unirsi al proprio figliastro potesse essere considerato un compito che una matrigna deve assolvere» (p. 115). Casamento giustifica tale indulgenza con l'appartenenza dell'opera al genere elegiaco dove «a prevalere è il gioco allusivo proprio dell'ambiente galante che fa da sfondo all'elegia ovidiana». Lo studioso conclude individuando nella costruzione del personaggio di *noverca* nell'opera senecana una sorta di contaminazione fra il mondo delle *controversiae* e la tradizione poetica precedente a Seneca. Anche Borgo 1993, p. 76 si interroga, a questo riguardo, sul confronto con il modello elegiaco: «il *nomen*, che alla donna ovidiana appariva un simbolo vuto, esteriore, dalla valenza puramente sociale, si carica per quella senecana di tutta la gravità del ruolo che esprime, divenendo esso stesso simbolo della colpa futura».

[578] v. 684.

manifesta una profonda incredulità davanti al sentimento che la matrigna sente nei suoi confronti. Gianna Petrone individua pertanto in questo verso «una sintesi efficace che racchiude in due parole tutto il dramma ricorrendo ad una designazione di parentela» poiché «mentre Fedra aveva tracciato complicati *ménages* nel suo tentativo di dire e non dire … la notazione fulminea di Ippolito colpisce a fondo nel segno, centrando l'obiettivo»[579].

Al termine del proprio discorso, giunto ormai al parossismo della rabbia e dell'indignazione, Ippolito ritorna su questa tematica affermando:

Colchide noverca maius haec, maius malum est[580]

("questa donna è una male maggiore della tua barbara matrigna, Medea.")

Con questa esternazione Ippolito smentisce quanto già sostenuto in precedenza, ossia che la matrigna di suo padre fosse la più terribile fra le donne, e riconosce di aver superato, con il *malum* rappresentato dalla propria *noverca,* le sventura paterna. «Medea è stata la sinistra matrigna che ha tentato di uccidere Teseo, padre di Ippolito; Fedra è ora la nuova matrigna che si rivela ancor peggiore della precedente perché tenta di contaminare il letto maritale seducendo il figliastro... Perfettamente congegnata, la specola generazionale rifrange sulla moglie di Teseo gli orrori di Medea e li potenzia a dismisura per la totale, incommensurabile

[579] Cfr. Petrone 2004, p. 246.

[580] v. 697. Questo verso ha funto da titolo di un interessante articolo di Landolfi 2004, pp. 265-273. Lo studioso in particolare rileva la continuità, insita in questa verso, oltre che con i modelli elegiaci, con alcuni passi della Medea senecana: *maiusque mari Medea malum* (v. 632) e ancora *maius his, maius parat/Medea monstrum* (vv. 674 s.) Inoltre egli osserva la grande frequenza con cui Fedra viene designata da Seneca tramite il ricorso a comparativi di maggioranza con valenza negativa ponendo cone esempio i vv. 687-89. L'utilizzo della *noverca* come metro di paragone della malvagità femminile si può riscontrare anche nel'*Agamemnon* quando Clitemestra, per farsi coraggio in vista dell'attesa vendetta contro lo sposo, ripercorre tutti i più efferati delitti femminili,nella speranza di poterne commettere uno degno di una matrigna: *quod novercales manus /ausae*, vv. 118 s. In merito si rimanda anche a Borgo 1993, p. 74.

orrorosità dell'incesto»[581].

Le considerazioni sulla figura della *noverca* che si evincono dalle affermazioni di Fedra e da quelle del figliastro istituiscono in questo momento «un paradosso e un ossimoro»[582]. Per entrambi i personaggi il comportamento di Fedra rappresenta infatti un *unicum* rispetto al ruolo usualmente assegnato alle *novercae* ma mentre la regina ritiene, in virtù dei suoi sentimenti, di distanziarsi favorevolmente da una tipologia femminile fortemente malvista, Ippolito, proprio a ragione di questi stessi sentimenti, la erige come supremo modello negativo di questa categoria.

Sebbene non si tratti di richiami interni alla sezione del dramma relativa alla dichiarazione d'amore di Fedra, vi sono ancora due importanti occorrenze della *noverca* che meritano di essere considerate in questa sede.

Si tratta di due riferimenti posti al termine del dramma e a breve distanza l'uno dall'altro che evidenziano un'ulteriore antitesi, sia interna al confronto fra i versi in questione, sia relativa a quanto detto sino ad ora sul tema.

Il primo utilizzo del termine pertiene a Fedra che, giunta al momento della rivelazione finale, chiamando a sé il popolo di Atene, invita all'attenzione anche lo sposo, apostrofandolo così:

tuque, funesta pater

peior noverca[583]

---

[581] Landolfi 2004, p. 273. Cfr. anche De Meo 1990, p. 195: «Medea voleva solo uccidere Teseo, Fedra attenta alla distruzione morale di Ippolito. Nella sua invettiva, il giovane è come assillato dal pensiero della enormità della colpa di Fedra, che va al di là di quella di ogni altra donna: di qui l'insistenza sui segni del confronto: prima *maius*; *peior*; *se tantum*; ora *maius... maius*».

[582] Petrone 2004, p. 246 parla in proposito di «una matrigna che, anzicché odiare, come sarebbe normale, secondo il luogo comune della *noverca* ostile al *privignus*, lo ama, ma lo ama di troppo amore, di una passione esagerata, e per questo più dannosa dell'odio».

[583] vv. 1191 s. Si rimanda in riferimento a questi versi alle osservazioni di Casamento 2002 p. 123: «spesso, infatti, la figura della matrigna è impiegata per rappresentare lo sconvolgimento dei rapporti familiari mediante l'*adynaton* e in una prospettiva straniata. ... L'empietà di cui si

("e tu padre, peggiore,
di una funesta matrigna".)

Appresa la verità per bocca della sposa, Teseo ribatte:

quid facere rapto debeas nato parens
disce a noverca: condere Acherontis plagis[584].

("Quello che un padre deve al figlio ucciso,
imparalo da una matrigna: sprofonda nelle plaghe d'Acheronte".)

L'antitesi contenuta nelle parole di Fedra mi sembra ben evidente: proprio lei che, all'atto della dichiarazione, aveva voluto essere considerata differente dalle altre matrigne, tentando di distinguere in positivo il proprio comportamento rispetto a quello generalmente tenuto da questo genere di donne, ora per rimproverare a Teseo un comportamento crudele e nefasto nei confronti del figlio si riappropria dell'immagine convenzionale della *noverca* giungendo a definire lo sposo come *peior funesta noverca*. Si potrebbe trattare, certamente, di un richiamo convenzionale e privo di ulteriori implicazioni; tuttavia, il trattamento del tema della parentela in questo dramma e non solo ci spinge ad indagare più in profondità questa scelta di Seneca. Non ritengo in effetti casuale che la regina istituisca un paragone con la *noverca* proprio ora che il suo delitto è giunto alle

macchia Teseo ergendosi a vendicatore del proprio onore sul suo stesso, incolpevole, figlio, è acutamente esasperata dal raffronto con una *noverca*. Non è soltanto Teseo ad aver agito in maniera più crudele di Fedra, ma un padre che si è comportato in modo peggiore di una matrigna». Un utilizzo simile del termine si può riscontrare nell'unico riferimento alla *noverca* presente nelle parole del Coro (il I) ai vv. 356-57: *quid plura canam? Vincit saevas/ cura noverca.* In quel caso la *noverca* viene posta al culmine di una lunga *amplificatio* come supremo esempio di creatura selvaggiacostretta a cedere al richiamo dell'Amore.

[584] vv. 1199-1200. A proposito di questo verso Landolfi 2004, p. 273 parla di un «autoapostrofe del re al suicidio sull'esempio della moglie appena morta». Solimano 1986, p. 81 si interroga sull'esatta attribuzione di questa battuta propendendo – a mio parere erroneamente – per l'attribuzione a Fedra.

estreme conseguenze con la morte di Ippolito. Forse la regina, solo a questo punto, arriva a concordare con quanto il figliastro le aveva rimproverato nel II atto, forse solamente ora che il suo *furor* ha causato la morte dell'amato ella ha finalmente compreso che non vi è alcuna distanza fra lei e le altre matrigne, forse, con l'espressione *funesta noverca* Fedra, ora, parla di sé. In opposizione a quanto affermato da Fedra, in un momento in cui ormai ogni limite è superato, ogni considerazione ragionevole ha perso di significato, Teseo, invocando la morte, afferma proprio di voler imitare la *noverca,* ossia proprio colei il cui comportamento sarebbe oltremodo da rifuggire. L'accezione con la quale il re utilizza il termine in quest'occasione è però tutt'altro che comune e generica: la *noverca* di cui l'eroe vuole seguire i passi è proprio Fedra che, ha giace, morta ai suoi piedi.

Come si è potuto ulteriormente osservare dai passi citati la scelta frequente di utilizzare il riferimento alla *noverca* non è mai casuale né priva di valore ma, al

contrario, contiene sempre elementi di interesse anche e soprattutto per gli effetti antitetici che l'impiego di questo termine porta costantemente con sé.

4.4. Fedra, finalmente, *amans*

Solamente al v. 671 Fedra, dopo aver stravolto ogni possibile legame di parentela con Ippolito, trova il coraggio di affermare:

miserere amantis
("abbia pietà di una donna che ama!")

Utilizzando la medesima costruzione del v. 623, quando si era però definita vedova, la donna, raccogliendo tutto il suo coraggio, si propone finalmente al giovane nel ruolo che avrebbe desiderato interpretare sin dall'inizio: quello di donna innamorata, spazzando via in un attimo ogni altro legame precedentemente simulato o fallacemente costruito.
Palesemente in antitesi con tutto ciò che è stata e soprattutto con tutto ciò che dovrebbe essere, la donna rifiuta il proprio ruolo istituzionale di regina e di sposa e quello tradizionalmente crudele di *noverca* per proclamarsi ora, orgogliosamente, serva di Ippolito, vedova di Teseo e soprattutto amante del proprio figliastro.

5. DAL CONFLITTO PARENTALE AL CONFLITTO FAMILIARE. LO STRAVOLGIMENTO DEI LEGAMI CONIUGALI: TESEO, *CONIUNX PROFUGUS* E L'ODIO DI FEDRA

La questione della parentela di Fedra e, in particolare, l'impulso a ripercorrere le orme materne, oltre a comportare la confusione dei ruoli che – come si è avuto modo di verificare nelle pagine precedenti – viene messa in atto da Fedra nel

confronto con il figliastro è foriera di un altro stravolgimento, direttamente consequenziale a quello appena esaminato. Il desiderio di Fedra di avvicinarsi il più possibile ad Ippolito comporta infatti un profondo allontanamento dell'eroina dal suo sposo posto in rilievo in maniera chiara nel dramma attraverso una serie di esternazioni ora finalizzate a dimostrare – come in certa misura si è già detto in precedenza – l'impossibilità del ritorno dello sposo, ora invece tese a mettere in cattiva luce l'eroe, come se la regina volesse, con questo atteggiamento, fornire una sorta di giustificazione atta a spiegare il suo comportamento.

Fedra, d'altra parte, avrebbe numerosi motivi per odiare il suo sposo. Egli infatti non solo l'ha allontanata dalla sua terra natia – una terra che amava e da cui, diversamente da Arianna, non era costretta a fuggire – per condurla in un regno lontano e ostile, ma, una volta giunti ad Atene, proprio come aveva fatto con Arianna a Nasso, la abbandona, per andare alla ricerca di nuove avventure al seguito del compagno di sempre: Piritoo[585].

Fedra quindi accusa Teseo sia dell'allontanamento dalla propria casa, sia, soprattutto, della situazione paradossale in cui le impone di vivere[586]. I versi 89-92

---

[585] Cfr.a riguardo Morelli 2004, p. 63: «ella (Fedra) è prima ancora che moglie tradita, donna rapita e strappata da un *hostis* alla sua famiglia e alla sua felice condizione di *virgo* figlia di re. Ecco trasformata Fedra in un'Andromaca, o meglio in una Iole, figura non rara della tradizione, tanto della poesia erotica, quanto della tragedia ... Grazie all'introduzione di questo nuovo motivo, anche il successivo lamento della donna *relicta* segna uno scarto rispetto al tradizionale trattamento del *topos* in poesia latina, dal monologo della leviana Laodamia fino alle ovidiane Penelope e Deianira: nella *rhesis* di Fedra, l'eroina si lamenta perchè ferita nella sua dignità di donna e regina, non perché (ancora) innamorata. Non emerge gelosia, ma orgoglio matronale, un tratto fondamentale nella psicologia della Fedra senecana».

[586] Per la trattazione di questa tematica cfr. Giomini 1955, p. 41; Curley 1986, p. 43 e De Meo 1990, p. 96; si veda in proposito soprattutto Pierini 2005, pp. 254 s.: la studiosa esamina i modelli di questo motivo e ne rileva la forte presenza del motivo politico contro Teseo in Ov., *her*. 4, vv. 117 ss., in cui Fedra presenta Teseo ad Ippolito «non solo come l'uccisore della madre, ma anche come colui che, evitando deliberatamente le nozze con l'Amazzone, aveva voluto così privare il giovane del diritto al regno a favore dei figli di Fedra, che tutti aveva invece preteso di riconoscere al di là del volere della loro stessa madre». Nelle *Heroides* Fedra motiva così il suo disgusto per il comportamento di Teseo, e nella seduzione di Ippolito sembra cercare una vendetta proprio per questi atteggiamenti. La Pierini suppone che l'utilizzo di motivi di questo

costruiti affiancando una serie di concetti tra loro opposti, ci illuminano molto bene su questo conflitto:

> *cur me in penates obsidem invisos datam*
> *hostique nuptam degere aetatem in malis*
> *lacrimisque cogis? Profugus en coniunx abest*
> *praestatque nuptae quam solet Theseus fidem*[587].
>
> ("Perchè mi hai data in ostaggio a un focolare odioso,
> sposa di un nemico? Perchè mi fai trascorrere in pianto
> una vita penosa? Lo sposo ora è lontano,
> e la sua fedeltà è quella che Teseo è solito offrire a una sposa".)

Fedra esordisce, al v. 89, affermando di essere *obsidem* di *Penates invisos*. L'accostamento del termine *Penates*, facente riferimento – con un evidente anacronismo! – agli dei che proteggono il focolare e che rappresentano per eccellenza la famiglia con l'aggettivo *invisos* e con il sostantivo *obsidem*, mettono da subito in rilievo il fatto che ella non abbia trovato protezione nel focolare domestico, ma anzi si senta ad Atene alla stregua di un ostaggio, e, per l'appunto, invisa a quella terra.

La regina si definisce inoltre *datam hosti nuptam* ossia sposa del proprio nemico, e, quindi, in una situazione di per sé contraddittoria, investita com'è di un ruolo che ella non desidera ricoprire.

---

genere fosse presente nell'Ippolito Velato euripideo e avesse rappresentato uno dei fattori di condanna dell'opera. Già nella Medea si riscontra la presenza del medesimo motivo di astio nei confronti del marito quando la maga afferma: *hoc facere Iason potuit, erepto patre/ patria atque regno sedibus solam exteris/ deserere durus* (vv. 118-120). Anche Medea, come Fedra, si sente abbandonata e tradita dallo sposo.

587 A proposito di questi versi Morelli 2004, p. 61, individua, a ragione, un parallelo con un frequente motivo elegiaco: «nella rappresentazione che ne fa Fedra, Teseo è un marito infedele che per la smania di amori illeciti affronta viaggi lontani e pericolosi: il lettore antico non può non sentire l'eco di una lunga tradizione in poesia erotica di un motivo spesso legato a monologhi di un'eroina che trepida per la sorte dell'amato e al contempo è gelosa delle sue avventure in terre lontane, ... situazione che tante volte si presenta nelle *Heroides* ovidiane (soprattuto 1, 75 ss, Penelope, e 9, 47 ss. Deianira, ma cfr. ad es. anche 2, 103 ss. o 6,75)».

Nel tentativo di aggravare ulteriormente le colpe dello sposo, al v. 91, ella soggiunge ancora *profugus coniunx abest*. Il termine *coniunx* indica colui che per eccellenza dovrebbe stare vicino, unito alla propria donna ma Teseo *ab- est* è lontano e per di più volontariamente, in quanto *profugus*[588].

Al v. 92 la regina, ironicamente, afferma che Teseo *praestat nuptae quam solet … fidem.* Il marito dunque, oltre ad averla rapida per poi abbandonarla in un regno lontano e ostile non le è neppure fedele. Fedra è certa di questo poiché conosce molto bene le vicende del marito: dapprima l'abbandono di sua sorella Arianna e poi l'uccisione della sua stessa sposa Antiope, madre di Ippolito. Fedra dunque non manifesta alcuna fiducia nel suo sposo e, ben consapevole della sua indole, non può aspettarsi nulla di buono dalla sua assenza e tantomeno nutrire delle speranze circa la sua fedeltà.

Un altra critica mossa da Fedra allo sposo riguarda il suo rapporto con Piritoo. Fedra definisce infatti Teseo *miles audacis proci* e al v. 96 parla di *furoris socius*. In entrambi i casi ella sta facendo riferimento a Piritoo, compagno di Teseo in numerose avventure e anche nell'estremo – e, per il re dei Lapiti, fatale – viaggio nelle profondità della terra. Fedra perciò lamenta che il marito sia *miles* fedele e *socius* di Pirito - con un velato riferimento ad un presunto legame omosessuale che legherebbe i due eroi – avendo invece abbandonato senza pietà la sua legittima sposa. Quella fedeltà che la regina vorrebbe rivolta verso di sé è invece tutta riservata all'amico. È questo un ulteriore fattore di indignazione e di ira nei confronti dello sposo tanto che al v. 244, nel corso del dialogo serrata con la nutrice, ella ribadirà il concetto, quando, davanti all'avvertimento dell'anziana donna:

aderit maritus

("ci sarà tuo marito")

ella risponderà:

[588] Cfr. Coffey-Mayer 1990, p. 98.

Nempe Pirithoi comes

(" chi, il compagno di Piritoo?")

con l'utilizzo del medesimo campo semantico di *socius*, ad indicare nuovamente l'ambigua vicinanza che lega l'eroe ateniese all'amico e, di conseguenza, la distanza che lo separa da lei[589]. Fedra – proprio in ragione delle colpe commesse dall'eroe – non riesce più a considerare Teseo come il suo sposo e lo si scorge chiaramente al v. 98, al termine dell'invettiva contro di lui, quando Fedra lo chiama *Hippolyti pater*. La regina non ha più alcun interesse a connotare Teseo come proprio sposo poiché in questo momento egli esiste e ha senso solamente accostato ad Ippolito ed in funzione di lui[590].

Non a caso, perciò, le prime parole che la nutrice pronuncia in questa tragedia, nell'apostrofe rivolta alla padrona, sono tese proprio a sottolineare il suo *status* "istituzionale" e i doveri, soprattutto morali, che da esso derivano. Essa infatti al v. 129, rivolgendosi per la prima volta alla sua padrona, la chiama: *Thesea coniunx*. Quel ruolo che Fedra con tanta insistenza cerca, per tutto il primo atto, di dimenticare, del quale cerca di annullare il valore, a cui persiste nel negare importanza, viene dunque quanto più possibile sottolineato e ribadito dalla *nutrix* in perfetto accordo con quella che è la caratterizzazione più classica di

[589] Concordiamo in questo caso con Viansino 1993, p. 603 quando afferma: «in lei è assente ogni senso del dovere comportato dall'essere moglie di Teseo, anzi attribuisce questo suo innamoramento, questo suo bisogno di conforto fisico proprio alla lontananza e alle colpe di Teseo, con Piritoo a caccia di adulteri all'inferno». Si veda in proposito anche Leroux 2008, p. 173: «Phèdre, insatisfaite par Thésée, cherche à substituer à un lien conjugal défaillant un lien conjugal interdit, car adultere et incestueux».

[590] Nella perifrasi che Fedra utilizza per definire il proprio sposo è inoltre insita un'altra antitesi opponendo alla lussuria del padre, a caccia di *stupra et illicitos toros*, la *castitas* del figlio. A proposito di questa, e altre, designazioni parentali sono sempre utili le riflessioni di Petrone 1989, pp. 248 s.: «Fedra è per lui (Seneca), oltre che la figlia dei suoi noti genitori, la sorella di Arianna, perchè anche Arianna ha peccato per amore (*Phaed*. 245, 665), oppure è '*Thesea coniunx*' (*Phaed*. 130) quando le si vuol ricordare il suo dovere di moglie; Teseo è chiamato da Fedra ' *Hippolyti pater*' (Phaed. 98) perché è in questa dimensione che ella vede il marito, visto che le interessa il di lui figlio ...».

questo personaggio.

Come abbiamo ampiamente evidenziato, Fedra ha in odio il suo sposo e ne ha ben donde visto che egli l'ha lasciata in una condizione di così grave disagio.Non possiamo tuttavia non leggere in questi primi versi del monologo di Fedra più che altro un tentativo di giustificare la propria passione per Ippolito, gettando fango sulla figura dell'eroe lontano e cercando in qualche maniera di addossargli una parte della responsabilità per ciò che le è accaduto[591]. Ciò non toglie, ad ogni modo, che le accuse che Fedra muove a Teseo siano tutte più che plausibili e che esse, a partire dall'opposizione tra Creta e Atene, rappresentino tutte validi motivi di contrasto tra i coniugi.

Anche nell'ambito della dichiarazione d'amore dell'eroina al figliastro, la donna ripropone anche di fronte ad Ippolito, le medesime argomentazioni proposte nel primo atto. Ai vv. 625-28 Fedra tenta infatti di persuadere Ippolito del fatto che il padre non tornerà dagli Inferi muovendo tra l'altro una velata critica all'eroe. Al v. 627 Fedra definisce infatti Teseo *raptorem thalami sui*, in accordo con le considerazioni manifestate nel monologo riguardo la mancanza di *pudor* e la ricerca di *stupra et illicitos toros* da parte di Teseo. Più ancora che nel primo atto, questi richiami – in negativo – al re di Atene rispondono ad un obiettivo ben preciso poiché – come già si è tentato di mettere in luce in altra sede – Fedra desidera eliminare o quantomeno alleggerire i suoi legami di parentela con l'eroe e, contemporaneamente metterlo in cattiva luce davanti al figlio, sperando in tal modo di favorire la realizzazione del suo nefasto progetto.

Vi è infine un ultimo aspetto degni di nota a riguardo all'interno del monologo di Fedra. Nelle ultime parole che la regina rivolge contro il suo sposo, dopo aver

[591] Si confrontino a tal proposito Giomini 1955, p. 46 e Paratore 1952, p. 217: «i lamenti per l'infedeltà, per i motivi poco lodevoli della sua assenza, sono quasi un pretesto che la donna avanza in anticipo per giustificare la sua torbida passione: subito dopo, infatti, essa si diffonde a parlare del male che la corrode, e fra i due sfoghi il ponte di passaggio, quasi lo stimolo psicologico, è costituito dalla denominazione *Hippolyti pater*, con cui accenna al marito, conchiudendo il suo lamento sulla infedeltà di lui».

svelato il luogo in cui l'eroe si trova, ella spiega, con il consueto tono ironico riservato a Teseo, i motivi del suo allontanamento dalla casa e dalla patria. L'osservazione della terminologia utilizzata da Fedra in questa sede appare estremamente significativa[592].

Fedra al v. 96 utilizza per la prima volta nel dramma il termine *furor* (nell'espressione *socius furoris*, in riferimento alla decisione di accompagnare l'amico nell'Ade) ma non lo usa facendo riferimento a se stessa che pure, come svelerà a breve, ne è preda ma classificando con questa definizione l'atteggiamento tenuto dallo sposo lontano.

Sempre al v. 96 s. ella dice ancora *haud illum timor/ pudorque tenuit*. Fedra lamenta che Teseo non sia trattenuto dalla sua impresa né dal timore né dalla vergogna. Sono proprio questi i sentimenti a cui fa appello la nutrice per tener lontana Fedra dal suo delitto (basti ricordare *metue ac verere sceptra remeantis viris* v. 217-*reditusque nullos metuo* v. 219), senza peraltro, almeno in un primo momento, sortire alcun risultato positivo, dato che la regina sostiene di non poter più frenare l'impeto di quello stesso *furor* di cui aveva poc'anzi accusato lo stesso Teseo

Per spiegare quale tipo di impresa sta compiendo Teseo Fedra afferma ai v. 97 s. che egli *stupra et illicitos toros... quaerit* ossia esattamente ciò che nell'arco di pochi versi ella stessa confesserà di desiderare ardentemente.

Risulta non privo di valore, quindi, il fatto che Fedra utilizzi questa specifica terminologia non in riferimento a sé stessa ma per descrivere il marito. La regina non è ancora ben conscia del *furor* che si è impadronito del suo animo? O ancora una volta ella sta cercando lavarsi la coscienza scaricando su Teseo sentimenti e peccati che già sa appartenere a lei?

[592] Si veda a tal proposito anche Solimano 1986, p. 83.

Ci troviamo dunque di fronte ad una sorta di premeditata strategia che Fedra porta avanti sin dall'inizio del dramma e che opera su due fronti: ella cerca di convincere chi le sta intorno dell'impossibilità del ritorno di Teseo e contemporaneamente di screditare lo sposo agli occhi di costoro accusandolo di tenere comportamenti e persino di manifestare desideri che sarebbero piuttosto imputabili a lei.

Dunque il primo fondamentale motivo di antitesi sul quale occorre porre l'attenzione risiede proprio nello stravolgimento del legame coniugale, come tradizionalmente esso viene inteso, da parte di Fedra, che si presenta come direttamente consequenziale al sovvertimento dei ruoli instaurato dalla stessa nei riguardi del figliastro. Secondo una prassi ormai ben assodata nel nostro dramma, le situazioni, le vicende e i comportamenti stessi dei personaggi sono soggetti a continui mutamenti e a radicali capovolgimenti ai quali neppure il confronto messo in atto in queste pagine può sottrarsi.

Il primo di questi ribaltamenti ha luogo al momento del primo incontro fra Teseo e Fedra quando la donna, contrariamente a tutti i giudizi espressi sino a questo momento sullo sposo, allo scopo di portare a termine l'inganno perpetrato dalla nutrice, si presenta di fronte all'eroe in veste di sposa sollecita oltre che di donna casta e ferita nel pudore.

D'altra parte Teseo, ignaro della tempesta scatenatasi nel cuore della sposa e certamente ben poco consapevole delle colpe di cui Fedra lo accusa, si rivolge alla donna come un marito devoto:

> *o socia thalami, sicne adventum viri*
> *et expetiti coniugis vultum excipis?*[593]
>
> ("compagna del mio letto, così accogli il ritorno del marito?
> Così mostri la gioia di rivederlo?")

[593] vv. 864 s.

Teseo si rivolge alla sua sposa servendosi della terminologia più adatta all'occasione: la chiama *socia thalami*, compagna del letto e si definisce, naturalmente *coniunx* di Fedra ponendosi da principio esattamente nella posizione dalla quale la donna, prima ancora del suo ritorno, perlomeno dentro di sé, l'aveva rimosso. Si ricordi infatti che anche l'eroina aveva utilizzato il termine *socius* ma non per definire il proprio rapporto con Teseo quanto piuttosto per esprimere il rapporto che legava lo sposo a Piritoo suo *socius furoris*. La regina, inoltre, sinora, aveva sempre rifiutato di considerare Teseo come *coniunx* ora accostando al termine il sostantivo *profugus* ad indicarne la lontananza (v 211), ora invece definendolo *Pirithoi comes* in luogo del termine *maritus* con cui la *nutrix* lo aveva designato (v.244). Il re manifesta inoltre un certo stupore per il fatto che Fedra si disperi proprio il giorno del suo ritorno, non mostrando alcuna gioia di fronte ad un arrivo che avrebbe dovuto essere molto atteso, senza sapere che ella aveva auspicato sino ad ora proprio il verificarsi dell'evenienza contraria. Teseo dunque torna a casa convinto di riappropriarsi di tutto ciò che aveva prima della sua partenza, e soprattutto certo di recuperare il proprio legame coniugale con la sposa. In netto contrasto con quanto detto in precedenza, Fedra, in un primo momento, sembra prestarsi senza esitazione a recuperare il proprio ruolo, quel ruolo che tanto tenacemente aveva rifiutato sino ad ora.
Dunque fedele al copione scritto per lei dalla balia, ella si rivolge allo sposo con deferenza:

> *eheu, per tui sceptrum imperi,*
> *magnanime Theseu, perque natorum indolem*
> *tuosque reditus perque iam cineres meos,*
> *permitte mortem*[594].

[594] vv. 868-871.

("Per lo scettro del tuo regno,
nobile Téseo, per i nostri figli,
per il tuo ritorno, per le mie ceneri,
permettimi di morire".)

invocando la sua pietà e chiamandolo *magnanime Theseu* (v. 869), instaurando così un netto spazio di antitesi rispetto all'immagine costruitane in precedenza di sposo assente, infedele, spudorato, preda del *furor* e, di conseguenza, tutt'altro che magnanimo. Per converso, ella cerca anche di costruire un ritratto di sé che possa risultare collimante con quello di una sposa perfetta: umile, sottomessa, rispettosa e, soprattutto,casta, tanto da affermare, al v. 874:

aures pudica coniugis solas timet

("una donna onesta teme anche solo le orecchie del marito")

Il ritorno dello sposo, che Fedra, già preda del *furor* nel primo atto aveva affermato di non temere, si è verificato e la regina si presenta ora ai suoi occhi timorosa e reticente, secondo un modello standardizzato che tuttavia non le si addice affatto, visto che la paura non è certamente un sentimento che può trovare spazio nell'*animus* turbato di Fedra e visto che ormai da tempo ella ha perduto ogni residuo di *pudor*. Solo in quest'occasione, inoltre, ella gli si rivolge definendolo con quell'appellativo che mai altrove aveva utilizzato: *coniunx*. Fedra per un momento sembra dunque ritornare, anche se solo nella finzione, ad interpretare un ruolo che ormai da tempo non le appartiene più. Tuttavia non saprà dissimulare a lungo il suo odio: scoperta la sorte che Teseo ha riservato al figlio, l'eroina, smessi i panni della sposa devota, gli si rivolgerà con toni e espressioni che si confanno assai meglio alla reale considerazione che ella nutre per lo sposo:

o dure Theseu semper, o numquam ad tuos
tuto reverse: natus et genitor nece
reditus tuos luere; pervertis domum
amore semper coniugum aut odio nocens[595]

("O Téseo sempre impietoso, mai per i tuoi
il tuo ritorno fu senza sventura! Figlio e padre con la morte
l'hanno pagato e ha sempre portato rovina alla famiglia
il tuo sentimento per le mogli, fosse odio o amore!")

Per prima cosa Fedra, come liberatasi finalmente di un peso, maledice apertamente il ritorno di Teseo, considerato come portatore di sventure per l'intera sua stirpe. Fedra, in un solo verso, il 1165, narra ben due vicende mitiche, accostando, per antitesi e per analogia, la sorte del figlio a quella del padre del re[596]. Come già era avvenuto quando, tornato da Creta, dimenticandosi di issare vele bianche per segnalare la buona riuscita della sua missione causò il suicidio del padre, che lo credeva morto; così ora, tornato ad Atene dopo la sua impresa infernale, egli, con la sua ira, ha distrutto anche la vita dell'incolpevole figlio. Come in una fosca previsione che si avvera, Fedra aveva aborrito sin dal principio la possibilità del ritorno dello sposo, dapprima, forse, considerandola pericolosa solo per sé e per la sicura realizzazione del suo desiderio amoroso, ora ritenendola invece nefasta per l'intera stirpe del re. Si noti inoltre la differente aggettivazione utilizzata dall'eroina nel rivolgersi allo sposo: non più invocato come *magnanimus*, ma aspramente rimproverato tramite l'utilizzo dell'aggettivo *durus*, in riferimento a quell'inflessibilità, di quella durezza, di cui lo stesso Ippolito era stato più volte accusato dalla *nutrix* e di cui sin dal principio Fedra

[595] vv. 1164-1167 .

[596] A proposito della iunctura *natus/pater* (o *genitor*), Solimano 1986, p. 84 nota come essa sia «cercata con insistenza nella *Phaedra*; oltre a Teseo altri personaggi ricorrono a queste stesse designazioni di parentela, che non sempre identificano il *natus* con Ippolito e il *parens* con Teseo, ma che comunque servono per sottolineare una situazione abnorme, una violenza contro le leggi di natura».

aveva incolpato lo sposo[597]. Fedra poi, rifacendosi alla vicenda di Antiope e alla punizione riservata all'Amazzone dall'eroe, accomuna la propria vicenda a quella della selvaggia regina servendosi nuovamente di un accostamento antitetico di sicura efficacia. Al v. 1167 ella accosta infatti il proprio destino di sventura a quello della madre di Ippolito giacché l'unione con Teseo si rivelò funesta per entrambe anche se con una profonda differenza: nei riguardi di Antiope l'eroe aveva agito spinto dall'odio, in quelli di Fedra mosso solo dall'amore.

Affidandoci alle interessanti riflessioni di Virginie Leroux, potremmo dunque concludere che «les perversions conjugales concernent donc aussi bien les femmes que les hommes et dans la plupart des cas, le deux membres du couple partagent la responsabilité du *nefas* conjugal, les hommes en ne remplissant pas leur contrat, les femmes par l'amour passionnel qu'elles introduisent dans le mariage»[598].

[597] Un utile commento a questi versi ci viene da Morelli 2004, p. 60: «si noterà che fin dall'apostrofe *dure Theseu semper* Fedra allude non solo al suo caso sfortunato ma anche a quello della sorella Arianna: molto appropriato risulta dunque l'aggettivo *durus*, uno dei più caratteristici del jargon elegiaco. Giunge qui al culmine il motivo delle aspre recriminazioni di Fedra nei confronti del marito che percorre tutta la tragedia, fin dall'entrata in scena dell'eroina».

[598] Leroux 2008, p. 189.

CAPITOLO VI

IPPOLITO DA CACCIATORE A PREDA: COSTRUZIONE ANTITETICA DEL MOTIVO DELLA CACCIA E DELL'INSEGUIMENTO

1. ANTECEDENTI E MODELLI: UN PERCORSO DA EURIPIDE ALL'ELEGIA LATINA

L'antitesi fra *aula* e *silva* trova un importante elemento di sviluppo nel motivo della caccia e, soprattutto, dell'inseguimento. Si tratta di una tematica che ha già goduto di un certo spazio nella trattazione della critica ma che, a mio parere, merita un esame particolarmente attento giacché rappresenta uno dei fili conduttori e una delle linee di sviluppo più feconde all'interno del dramma, anche, e soprattutto, per il sapiente gioco di richiami e di riprese antitetiche che Seneca costruisce attorno al tema.

Prima di procedere all'esame vero e proprio dei passi della *Phaedra* inerenti a questa tematica, occorre rendere conto degli antecedenti letterari dai quali Seneca ha attinto per la trattazione del tema.

Sono principalmente due le tragedie greche, e in particolare euripidee, che presentano alcuni evidenti riferimenti al tema in questione: l'Ippolito, naturalmente, e le Baccanti[599].

[599]Nell'ampio saggio di Barberi-Squarotti 1993 dedicato al tema della caccia nelle tragedie euripidee, lo studioso segnala altre due tragedie ove risultano presenti riferimenti al nostro tema delle quali tuttavia non terremo conto in questa sede, perché meno direttamente collegabili alla *Phaedra:* l'*Oreste* e l'*Eracle.*

Nelle *Baccanti* ad interessarci sono soprattutto due scene di caccia, in qualche maniera contrapposte, entrambe narrate da un messaggero: una ai vv. 731-750 e l'altra – quella maggiormente significativa per la nostra analisi – nella sezione conclusiva della tragedia, ai vv. 1086-1143. Tali scene vengono costruite in maniera pressoché speculare sotto molteplici fronti – entrambe sono basate su di un inseguimento a cui fa seguito la cattura della preda e il suo smembramento – salvo presentare una differenza assolutamente fondamentale, la stessa differenza sulla quale Seneca stesso costruirà l'antitesi di cui ci stiamo occupando. L'aspetto che maggiormente pone in contrasto le due scene è costituito infatti dalla scelta della preda cacciata: ai corpi smembrati di tori e giovenche del primo episodio, si sostituisce nel finale il corpo straziato del re di Tebe: quello stesso Penteo che aveva indirizzato la sua caccia proprio contro il dio straniero e le sue menadi nella prima sezione del dramma. Come sintetizza chiaramente Barberi Squarotti «Le *Baccanti* è la tragedia euripidea in cui i riferimenti alla caccia sono più densi e significativi e appaiono strettamente connessi agli elementi principali della struttura drammatica. Ripercorrendo le tracce del rovesciamento di cui il mito di Atteone è la prefigurazione letterale, essi risolvono la caduta del re tebano nel fallimento di un cacciatore e di una caccia sia pure metaforica che si ritorce contro chi l'ha praticata»[600]. Si è espresso lucidamente in merito anche Guidorizzi: «sia Penteo che Dioniso si mascherano e trasformano la loro identità; entrambi sono di volta in volta vittime e cacciatori: Dioniso inseguito, 'preso nella rete' all'inizio del dramma conduce progressivamente il suo antagonista ad essere lui stesso preda di una caccia»[601].

[600]Barberi Squarotti 1993, p. 180 s.. Per quanto concerne la vicenda di Atteone, ce ne occuperemo più diffusamente nella sezione finale di questo capitolo.

[601]Guidorizzi 1989, p. 33. Si rimanda per la questione dello stravolgimento dei ruoli anche all'importante lavoro di Segal 1982 sulle *Baccanti*. In merito a questa questione lo studioso afferma: «Dionysus enters Thebes as a stranger, disguised and nameless. Pentheus leaves Thebes as a stranger, disguised, his name the ambiguous token og his fate (367, 508)» (p. 299) e ancora «one of the primary forms of this reversal in the play is the hunt, regarded by some as

Un capovolgimento di questo genere, come si è avrà ampiamente modo di osservare, sta alla base anche del nostro dramma, giacché anche nella *Phaedra* Ippolito da cacciatore diviene preda dell'amore della matrigna e della punizione paterna.

Della vicenda delle Baccanti ad interessarci è tuttavia soprattutto l'elemento relativo alla cattura e al successivo smembramento di Penteo da parte delle menadi, preda dell'invasamento divino: di questo aspetto ci occuperemo diffusamente al termine del presente capitolo, in relazione allo *sparagmòs* di Ippolito.

Per quanto concerne invece l'*Ippolito*, il collegamento più diretto con questa tragedia ci deriva dalla funzione stessa che il motivo della caccia assume all'interno del dramma e dall'antitesi che esso contribuisce a stabilire, giacché la sua funzione principale è «quella di delineare uno sfondo alle azioni di Ippolito grazie al quale sia messa in risalto l'opposizione del suo carattere e dei suoi principi con i modelli etici e sociali sostenuti dai personaggi suoi antagonisti»[602].

A questa tematica, ampiamente presente lungo tutto il dramma, soprattutto in relazione alla scelta di vita "estrema" di Ippolito, non potrà essere riservato, in questa sede, lo spazio che meriterebbe; ci limiteremo infatti a sottolineare alcuni elementi particolarmente degni di nota sulla base del genere di analisi che si intende effettuare sulla *Phaedra*[603].

È in particolare il primo episodio dell'*Ippolito*, quello nel quale ha luogo un angoscioso dialogo fra la nutrice e Fedra, a catturare in special modo la nostra attenzione. In esso ci viene presentata la condizione di prostrazione in cui versa

---

the key metaphor of the play. Whereas Pentheus moves from men to hunted beast, Dionysus can remain both god and beast simultaneously» (p. 32).

[602]Barberi-Squarotti 1993, p. 147.

[603]Per un'analisi più specifica del tema della caccia nell'intero dramma, e in partciolare per ciò che concerne il personaggio di Ippolito, si rimanda nuovamente a Barberi-Squarotti 1993, pp. 147-153.

la regina, descrivendoci – secondo un modulo che verrà sostanzialmente ricalcato nel secondo atto della *Phaedra* – i sintomi del *νόσος* d'amore di cui la Fedra è incolpevole vittima[604].

All'interno di questo discorso ricorre con significativa frequenza da parte di Fedra il richiamo al mondo selvaggio di Ippolito[605]. Il desiderio della regina di avvicinarsi al mondo dell'amato viene messo in rilievo tramite una serie di importanti segnali: ella dapprima chiede che le vengano sciolti i capelli sulle spalle (*βαρύ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν/ ἄφελ'ἀμπέτασον βόστρυχον ὠμοις*, vv. 201-202), poi immagina di attingere acqua fresca da una fonte pura (*πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπό κρηνῖδος/ καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμαν*, vv. 208-209) e di riposare all'ombra dei pioppi (*ὑπό τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτῃ/ λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν*, vv. 210-11) e infine anela ai monti, ai boschi (*πέμπετέ μ' εἰς ὄρος εἶμι πρὸς ὕλαν*, v. 215) e – elemento di fondamentale importanza per la nostra trattazione – sogna di cacciare le fiere al seguito di una muta di cagne da caccia (*καί παρὰ πεύκας ἵνα θηροφόνοι/ στείβουσι κύνες/ βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι*, vv. 216-218), impugnando dardi acuti (*παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι/ Θεσσαλὸν ὁρπακ'ἐπίλογχον ἔχουσ'/ἐν χειρὶ βέλος*, *vv.* 220-222) e onorando la dea Artemide (*δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας …*, v. 228)[606]. «Fedra, spinta dalla passione ad emulare Ippolito e ad apparirgli vicina in ciò che egli sembra favorire, si dimostra consapevole che, per essergli simile e penetrare nel mondo al quale il giovane riserva le sue grazie, nulla le gioverà quanto farsi come lui cacciatrice, impugnare le stesse armi virili e raggiungerlo nei boschi, che con i cani percorre sulle tracce delle prede»[607].

---

[604] Il primo episodio comprende i vv. 176-524; sono però di particolare interesse per il tema in questione i vv. 198-231.

[605] In particolare vv. 198-203; 208-211; 215-222; 228-231.

[606] Gli studiosi si sono interrogati circa la presenza di questo motivo anche nel *Velato* giungendo perlopiù ad una conclusione positiva. Si confronti a tal proposito in particolare Snell 1964 p. 34 e 38 e Zintzen 1960, pp. 17 s..

[607] Barberi Squarotti 1993, p. 154.

Il desiderio di accostarsi al mondo silvestre per avvicinarsi all'amato, cui consegue la volontà di cacciare le bestie selvagge modificando radicalmente il proprio modo di essere e di vivere, e persino i propri culti, rappresenta il tratto distintivo più rilevante di questo motivo presente nel modello greco ed è stato frequentemente ripreso, non senza le debite variazioni, da alcuni importanti autori latini che hanno tracciato talune linee importanti nello sviluppo della tradizione letteraria relativa a questo tema, nella quale Seneca si inserisce con la consueta perizia.

Il nostro interesse a riguardo sarà focalizzato in particolare sui modelli derivanti dall'elegia latina, che possiedono elementi di sicuro richiamo al nostro tema rappresentando – come spesso è avvenuto anche in relazione ad altre tematiche – una significativa tappa del percorso di costruzione del motivo in questione.

Un primo accenno al tema ci deriva da un autore che certamente non può essere considerato soltanto elegiaco: Virgilio. È noto infatti come il poeta abbia dedicato la X *ecloga* alle sofferenze amorose dell'amico Gallo penetrando così, potremmo dire in punta di piedi, in un universo letterario alquanto differente – anche se non privo di taluni legami trasversali – da quello della poesia pastorale. Dopo aver inutilmente offerto al poeta, come rimedio per la sua sofferenza, l'abbandono della Musa poetica elegiaca, Virgilio propone a Gallo la scelta di un nuovo modo di vivere: «sede di Eros e del sofferente elegiaco era stata la città; sede nuova non potrà che essere una sede lontana da Eros, a lui estranea, nelle selve, fra le tane delle fiere»[608]:

[608]Cfr. Conte 1984, p. 28. A proposito di questo passaggio della decima *ecloga* si rimanda anche a Murgatroyd 1980, pp. 589 ss. E soprattutto Fedeli 1985, p. 281 s.: «e se la sede dell'infelice amore elegiaco era stata la città, le selve faranno ora da scenario alla sua nuova condizione (vv. 52-59)».

certum est in silvis, inter spelaea ferarum[609]

("è certo, meglio soffrire nelle selve, fra le spelonche delle fiere"[610])

Nemmeno questo rimedio, tuttavia, risulterà efficace per sanare la ferita di Gallo tanto che Virgilio concluderà l'ecloga con il celebre

omnia vicit Amor: et nos cedamus Amori[611]

("tutto vince l'Amore, e noi cediamo all'Amore".)

«Amore è invincibile e la rinuncia di Gallo non può che essere definitiva. Con tale rinuncia cade ogni possibilità di conciliazione fra elegia e poesia bucolica»[612].
Dunque il motivo dell'allontanamento dalla città e della fuga verso il mondo selvatico trova nelle *Bucoliche* virgiliane il primo importante spazio di ripresa rispetto al modello greco, anche se occorre sottolineare come esso corrisponda solo sotto alcuni punti di vista allo sviluppo che tale modello avrà nell'elegia: in particolare non è ancora presente, a questo punto, il motivo chiave della nostra trattazione: l'inseguimento. Mentre Virgilio propone a Gallo di allontanarsi dalla città per sfuggire al dolore che quei luoghi e la vista stessa dell'amata potrebbero causargli, questo gesto, a partire da Tibullo e Properzio, acquisisce uno scopo del tutto differente e certamente più significativo per l'analisi in corso. Quello dell'inseguimento dell'amata, anche in luoghi selvatici e lontani dalla civiltà, finisce infatti per divenire uno degli elementi più ricorrenti di quel *servitium amoris* su cui, in varia misura, si fonda buona parte della poesia elegiaca romana[613]. Come ci suggerisce il Conte «l'amante elegiaco, anche quando la

[609] v. 52.
[610] Traduzione L. Canali, Milano 2004.
[611] v. 69.
[612] Cfr. Fedeli 1986, p. 282.
[613] Sul tema del *servitium amoris* si rimanda in particolare a Copley 1947, pp. 285-300; Fedeli 1986, p. 293 ss. 19; Lyne 1979, pp. 117-130 e Murgatroyd 1981, pp. 589-606.

donna lo lascia in penosa solitudine, dovunque ella vada, non può non seguirla. Un *topos* dell'elegia, sulla scorta di mitici *exempla*, raccomandava di non sottrarsi a disagi inconsueti e prove dolorose pur di tener dietro all'amata e dimostrare così una costanza incrollabile»[614].

Properzio mette in chiaro questo principio sin dalla prima elegia del primo libro, quando, raccontando dell'amore tra Atalanta e Milanione scrive:

> *Milanion nullos fugiendo, tulle labores*
> *saevitiam durae contudit Iasidos.*
> *Nam modo Partheniis amens errabat in antris,*
> *ibat et hirsutas ille videre feras;*
> *ille etiam Hylaei percussus vulnere rami*
> *saucius Arcadis rupibus ingemuit.*
> *Ergo velocem potuit domuisse puellam:*
> *tantum in Amore preces et benefacta valent.*[615]
>
> ("ricordi, o Tullo, Milanione? Accettò ogni travaglio, e infine
> spezzò la durezza ostile della figlia di Iaso.
> Errava invasato talvolta per gli anfratti del Partenio,
> e si scontrava, nel suo vagare, con irsute fiere;
> una volta, percosso da un colpo della clava di Ileo,
> pianse di dolore, ferito, tra le rupi d'Arcadia.
> Così alla fine domò la veloce fanciulla:
> tanto valgono in amore le suppliche e meritorie imprese"[616].)

Il poeta ripropone in questi versi la medesima ambientazione silvestre utilizzata da Virgilio nella decima *Bucolica* – in alcuni punti ricalcando in maniera alquanto

[614]Cfr. Conte 1985, p. 29. a tal proposito si rimanda anche a Murgatroyd 1980, pp. 589 ss. e Fedeli 1986, p. 283.

[615]Prop. 1,1,9-16. A proposito di questo passaggio ci affidiamo al sintetico commento di Gazich 1993, p. 257: «Fondamentale l'*exemplum* mitologico che istituisce un doppio paragone tra le fatiche di Melanione e gli sforzi di Properzio e la duritia, cioè la resistenza di Atalanta (che però alla fine fu vinta!) e quella di Cinzia, che al poeta resiste, come una *casta puella.* È un procedimento che illumina la situazione sentimentale, e che nello stesso tempo dichiara una scelta artistica, con il richiamo ai poeti alessandrini e al loro uso raffinato del mito».

[616] Traduzione Gazich, Milano 1993.

evidente il modello [617]– ma vi aggiunge l'idea, fondamentale per il nostro esame, che il giovane intraprenda il difficile percorso nelle selve con il solo obiettivo di raggiungere l'amata, disposto, per questo, ad affrontare ogni genere di insidia, *nullos fugiendo*.

Questi versi contengono inoltre un altro aspetto che a breve ci tornerà molto utile: quello della follia d'amore. Milanione viene infatti descritto al v. 11 mentre *amens errabat*: l'amore, sembra dire il poeta, rende *amens*, fuori di sé coloro che ne sono preda, spingendoli attraverso luoghi sconosciuti e carichi di insidie pur di poter domare (v. 16 *domuisse*) l'amata. Avremo modo di osservare come l'aggettivo *amens* sia usato più volte da Seneca per descrivere la condizione della regina ossessionata dal desiderio di inseguire l'amato fra i boschi[618].

L'*exemplum* mitologico con cui Properzio apre il suo *liber* verrà seguito dallo stesso poeta che «quando Cinzia sceglie la solitudine selvatica della campagna, non può che abbracciare egli pure la vita rustica e dedicarsi alle attività che questa vita conosce»[619]:

ipse ego venabor: iam nunc me sacra Dianae
suscipere et Veneris ponere vota iuvat.
Incipiam captare feras et et reddere pinu
cornua et audaces ipse monere canes:
non tamen ut vastos ausim temptare leones
aut celer agrestis comminus ire sues.
Haec igitur mihi sit lepore audacia mollis

[617]Si confronti ad esempio *partheniis .. in antris* (v.11) e *Arcadiis rupibus* (v.14) con *ecl.* , 10, 57: ... *Parthenios canibus circumdare saltus.*

[618]A proposito di questo passo di Properzio, Fedeli 1986, p. 283 s. pone delle interessanti linee di confronto con quanto affermato da Virgilio a proposito di Gallo: «se si ama una donna, dunque, non bisogna abbandonarla un solo istante, proprio come fece Milanione, che per questa sua assiduità riusci a conquistare Atalanta. E ben si comprende il senso di tale conclusione se si pensa proprio alla decisione di Gallo: nel momento stesso in cui Gallo ha deciso di seguire le armi del duro Marte, ha segnato inevitabilmente la fine del suo amore. In tal modo si ribadisce e si legittima il concetto del *servitium amoris*: Gallo infatti non poteva andare incontro ad una sorte diversa, dal momento che aveva scelto proprio la vita militare, che è l'opposto dell'ideale elegiaco di vita».

[619]Cfr. Conte 1984, p. 29.

excipere et structo fallere avem calamo,
qua formosa suo clitumnus flumina luco
integit et niveos abluit unda boves[620].

("Io mi darò alla caccia, ora m'è caro seguire il culto di Diana,
e abbandonare di Venere i rituali.
Mi metterò a catturar fiere, le corna a un pino appendere,
a istruire io stesso i cani coraggiosi;
non però fino al punto di sfidare i possenti leoni
o rapido affrontare da vicino i cinghiali selvaggi.
La mia audacia mi spinga a catturare le delicate lepri,
a trafiggere gli uccelli con frecce fatte in casa,
dove il Clitumno d'una selva vela le sinuose correnti
e l'onda lava i buoi bianchi come la neve."[621])

Sebbene il passo sia tutto intriso di una velata ironia – il poeta, che apre il discorso con un indicazione precisa: *ipse iam venabor*, alla fine si dimostrerà incapace di cacciare le bestie feroci e si accontenterà di tendere trappole alle lepri o di catturare gli uccelli col vischio – esso contiene tuttavia il primo importantissimo riferimento al tema della caccia nell'ambito dell'inseguimento dell'amata. Il poeta dipinge se stesso come un cacciatore in piena regola: intento a *captare feras* (v. 19) e *monere canes* (v. 20), elencando altresì molti degli animali che più frequentemente sono oggetto di caccia: *leones* (v. 21), *agrestis sues* (v. 22) e poi, abbassando un po' il tiro, *mollis lepores* (v. 23) e *niveos boves* (v. 25)[622]. Da questo elenco Seneca attingerà ampiamente giacché, come vedremo, Ippolito nella monodia si propone di cacciare queste stesse fiere.

[620]Prop. *el*. 2, 19, 17-26.
[621] Traduzione Gazich, Milano 1993.
[622]Per il commento del passo ci rifacciamo in particolare a Fedeli 2005 p. 568 ss., oltre che a Gazich 1993, p. 276. In particolare a p. 569 Fedeli afferma: «poiché Cinzia se ne va da Roma, come è stato messo in chiaro sin dal verso iniziale, il lettore si immagina che il poeta resti in paziente attesa in città e, dunque, è indotto a pensare che si crei il convenzionale contrasto fra città e campagna. A sorpresa, invece, il poeta stesso si inserisce in un ambito silvestre, che però non è lo stesso di Cinzia, e si muta in intrepido cacciatore». Anche per quanto riguarda il discorso legato al culto di venere e Diana, cui si fa accenno ai vv. 18 -19 si rimanda al commento di Fedeli 2005, p. 570 s., che si richiama anche a Conte 1984, p. 30.

Properzio dunque sembra piegarsi al medesimo tipo di *obsequium* prestato da Milanione ad Atalanta; tuttavia egli non si limita a tentare di raggiungerla nei luoghi ove ella ha cercato rifugio ma giunge addirittura a desiderare di farsi cacciatore provetto per sentirsi più vicino alla scelta dell'amata.

Il tema della fuga dalla città al seguito della fanciulla amata trova spazio anche nel *corpus* elegiaco di Tibullo sebbene esso presenti un'originale variazione: per seguire Nemesi in campagna il poeta non sceglie, come fa invece Properzio, ponendosi in linea con una tradizione in certa misura già codificata, di farsi cacciatore, ma di diventare un villico:

Rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam;
ferreus est, heu, heu, quisquis in urbe manet.
Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros,
verbaque aratoris rustica discit Amor.
O ego, cum adspicerem dominam, quam fortiter illic,
versarem valido pingue bidente solum,
agricolaeque modo curvom sectarer aratrum,
dum subigunt steriles arva serenda boves[623].

("O Cornuto, i campi e le case di campagna trattengono
la mia fanciulla; ahimè, solo chi ha un cuore di ferro può rimanere in città!
Venere stessa ormai se ne è andata nei vasti campi,
e Amore apprende le rustiche parole dell'agricoltore.
Oh, se vedessi la mia padrona, con quale forza colà
rivolterei il pingue suolo col pesante bidente
e seguirei il curvo aratro alla maniera dell'agricoltore,
mentre sterili buoi muovono le zolle che dovranno ricevere i semi".[624])

[623]Tib. *el*. 2, 3, vv. 1-8. per il commento al passo si rimanda a Murgatroyd 1994, p. 80 ss. Di questo passo si è occupato Conte 1984, p. 30. Lo studioso oltre a questo cita un altro importante passo tibulliano relativo al medesimo tema: *nec te peniteat duros subiisse labores/ aut opera insuetas adteruisse manus, / nec, velit insidiis altas si claudere valles,/ dum placeas, umeri retia ferre negent* (Tib. 1, 4, vv. 47-50). In questo componimento Tibullo, rivolgendosi al dio Priapo, lo invita a soddisfare ogni tipo di richiesta dell'amato per poterlo conquistare: fra queste possibili richieste vi è quella di andare a caccia: anche in quel caso il dio non dovrà avere paura ma anzi, dovrà porsi al suo seguito portandogli addirittura le reti.

[624] Traduzione Namia, Torino 1973.

I punti di contatto fra questo passo e quello citato di Properzio sono numerosi e alquanto evidenti. In primo luogo anche Tibullo esordisce facendo riferimento all'allontanamento dell'amata verso i campi e alla sofferenza che tale separazione suscita in lui. Il poeta poi, come a voler giustificare la necessità di seguirla laddove ella si è recata, afferma – ancora una volta in analogia con il passo properziano – che addirittura Venere e suo figlio Cupido hanno abbandonato la città al seguito di Nemesi[625]. Solo a questo punto si discosta da Properzio affermando che, pur di vedere la propria *domina,* egli sarebbe disposto a seguire non le fiere selvagge nei boschi, ma il pesante aratro e i buoi che lo trainano.

Nel prosieguo del componimento Tibullo fa riferimento ad un altro *exemplum* mitologico, di cui anche Seneca si è servito nel primo coro della *Phaedra*: egli paragona infatti la propria sorte a quella del dio Febo, costretto dall'Amore ad abbandonare l'Olimpo e a farsi pastore delle mandrie di Admeto. Non è dunque l'attività – silvestre o contadina – prescelta il punto chiave di tutte queste narrazioni: ciò che conta è che chi ama sia disposto, per seguire l'oggetto del proprio desiderio, ad abbandonare il proprio mondo e a fare incursione in quello scelto dall'amato, sottoponendosi a qualsiasi pericolo o servigio pur di stare al suo fianco. Per questa ragione Tibullo conclude l'elegia affermando:

> *ducite: ad imperium dominae sulcabimus agros*
> *non ego me vinclis verberibusque nego*.[626]
>
> ("conducetemi: arerò i campi agli ordini della mia padrona;
> non rifiuto catene né percosse".)

[625]Per quanto concerne l'importanza dell'elemento della città nell'elegia romana si faccia riferimento a Labate 1979, pp. 9-68.

[626]vv. 79-80

In linea con l'immagine dell'amante *amens* il poeta chiede, quasi non fosse padrone di sé, di essere condotto per i campi al seguito di Nemesi, disposto, per lei, a sopportare *vincla* e *verbera*.

Nonostante anche dal passo tibulliano emerga chiaramente l'elemento ironico, questi versi risultano tuttavia funzionali allo sviluppo di una tradizione elegiaca legata al tema dell'inseguimento che, pur essendo declinata da ogni autore in maniera personale e originale, comporta alcuni principi di base cui anche Seneca si adatterà nella *Phaedra*.

Vi è però un componimento del *corpus Tibullianum* da cui non possiamo assolutamente prescindere in questa carrellata di passi afferenti al tema dell'inseguimento. Si tratta della terza elegia del quarto libro in cui a parlare non è più il nostro poeta ma un supposta poetessa sulla cui reale esistenza non possiamo dire molto, Sulpicia. Nei versi iniziali del componimento la donna appare in pena per le sorti dell'amato, spinto nei boschi dalla sua passione per la caccia. In seguito però ella manifesta il proprio insano desiderio di rincorrerlo in quel mondo silvestre:

quid furor est, quae mens, densos indagine colles
claudentem teneras laedere velle manus?
quidve iuvat furtim latebras intrare ferarum
candidaque hamatis crura notare rubis?
Sed tamen, ut tecum liceat, Cerinthe, vagari,
ipsa ego per montes retia torta feram,
ipsa ego velocis quaeram vestigia cervi
et demam celeri ferrea vincla cani[627].

("Quale follia è questa di voler cingere con la rete
i fitti boschi sui colli, lacerandosi le tenere mani?
O che giova entrare furtivamente nelle tane delle fiere
e graffiarsi le candide gambe con spine di rovi?
Ma tuttavia, Cerinto, pur di poter andare in giro insieme a te,
io stessa porterei per i monti le reti ritorte,
io stessa cercherei le orme del cervo veloce,

[627]Tib. 4, 3, vv. 7-14.

e toglierei le catene di ferro all'agile cane"[628].)

È evidente che questi versi possono rappresentare un modello fondamentale per Seneca per alcune importanti ragioni. In primo luogo si tratta del primo componimento nel quale il nostro motivo viene declinato, per così dire, al rovescio. Non è più l'uomo a voler seguire la donna, rifugiatasi nella tranquilla campagna, ma è una donna che, purché gli sia concesso di stare vicino all'amato, è pronta a seguirlo anche in un'attività tanto distante e così poco adatta all'universo femminile. Sulpicia, inoltre, dapprima reagisce con stupore davanti al nuovo desiderio che sente nascere nel suo cuore e si domanda cosa mai la spinga in una direzione tanto insolita. Gli interrogativi che si pone a questo proposito, assieme ai riferimenti al *furor* di cui ella si sente vittima saranno ripresi in maniera piuttosto puntuale, proprio dalla nostra Fedra nel corso del primo atto.

Sulpicia, inoltre, tende a sottolineare il contrasto fra la propria vita di sempre e le attività proprie di un cacciatore – lo si noti ad esempio quando immagina le sue *tenerae manus* lacerate dalle reti da caccia – esattamente come Fedra si immagina intenta a maneggiare duri giavellotti con la sua *mollis manus* (v. 111). Nonostante lo stupore e le difficoltà, Sulpicia, con un atteggiamento, ancora una volta, analogo a quello che terrà Fedra, si dichiara pronta, e persino con desiderio, a seguire l'amato portando sulle spalle le reti e liberando l'agile cane da caccia, lanciata all'inseguimento di un rapido cervo. Tutte le azioni compiute da Sulpicia in questi versi saranno poste fra gli ordini che Ippolito impartisce ai compagni nel corso della monodia e ricorreranno nuovamente nei versi finali del dramma

[628] Traduzione G. Namia , Torino 1973.

quando i cani cercheranno le *vestigia* di Ippolito per condurre a palazzo ciò che resta di lui[629].

Questo lungo percorso ci conduce direttamente al modello senza dubbio più significativo per la nostra opera: quello dell'elegia ovidiana. Nonostante siano moltissimi i *loci* ai quali Seneca potrebbe essersi ispirato[630], vogliamo concentrare la nostra attenzione solamente sul l'antecedente più direttamente collegato alla *Phaedra*: quello della IV Eroide:

> *iam quoque – vix credes – ignotas mutor in artes:*
> *est mihi per saevas impetus ire feras.*
> *Iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco*
> *Delia; iudicium subsequor ipsa tuum;*
> *in nemus ire libet pressisque in retia cervis*
> *hortari celeres per iuga summa canes*
> *aut tremulum excusso iaculum vibrare lacerto*
> *aut in graminea ponere corpus humo.*
> *Saepe iuvat versare leves in pulvere currus*
> *torquentem frenis ora fugacis equi*[631].

("Ormai, stenterai a crederlo, mi rivolgo, mutata, ad attività sconosciute,
ho l'impulso di andare tra le belve feroci.
Ormai per me la divinità più importante è la dea di Delo, con l'arco ricurvo;
io stessa mi adeguo ai tuoi gusti;
mi piace andare nel bosco e, dopo aver spinto i cervi nelle reti,
incitare i cani veloci su per le cime dei monti,
lanciare stendendo il braccio il giavellotto vibrante,
o riposare il corpo sul terreno erboso.
Spesso trovo gusto a guidare i cocchi leggeri nella polvere,
piegando col morso la bocca del cavallo in corsa[632]".)

---

[629]Si noti narturalmente come tale passaggio del componimento risulti quasi ricalcato sui passi citati dell'*Ippolito* euripideo.

[630]Si rimanda in particolare ad *ars* 1, 310 ss., quando il poeta, parlando di Pasifae e del suo amore per il toro, evidenzia come la regina *in nemus et saltus thalamo regina relicto/ fertur, ut Aonio concita Baccha deo*. Si noti, anche solo in questi pochi versi, la persistenza di alcuni elementi topici quali l'idea dell'abbandono dell'esistenza precedente (*relicto thalamo*), l'accenno ai luoghi selvatici (*nemus, saltus*) e l'idea di una passione da cui si viene trascinati (*fertur*) senza potervisi opporre.

[631]Ov. *her*. 4, vv. 37-46.

[632] Traduzione E. Salvadori, Milano 2006.

In questa dichiarazione di Fedra Ovidio raccoglie tutte le suggestioni derivategli dai modelli precedenti codificando questo motivo esattamente nella maniera in cui esso verrà riproposto a più riprese da Seneca nella *Phaedra*. Recuperando sia il modello greco che quello elegiaco, l'eroina dichiara la volontà di seguire le fiere nei boschi (vv. 37-38) senza nascondere però l'incredulità che questo nuovo stato d'animo suscita in lei (v. 37 *vix credes*). Come già avveniva sin dall'*Ecloga* virgiliana ella dichiara poi la sua fede rinnovata nella dea della caccia (vv. 39-40), giungendo ad affermare, con un ulteriore velato riferimento all'idea del farsi seguace, l'intenzione di seguire soltanto i suoi precetti. Quanto alla descrizione delle attività che Fedra immagina di svolgere nelle selve, esse rispondono pienamente al codice di genere osservato fino ad ora: Fedra si prepara a cacciare *saevas feras* (v. 38) e *pressi cervi (*v. 41), accompagnata per i gioghi da *celeres canes* (v. 42), portando con sé le reti da caccia (v. 41) e scagliando il *tremulum iaculum*(v. 43). Si tratta in tutti i casi di azioni già proposte, oltre che dall'eroina euripidea, da tutti i modelli elegiaci di Ovidio e raccolte qui per la prima volta in un unico brano. Vi è inoltre un altro elemento di sicuro recupero dei modelli: si tratta di quello che Rosati definisce il "segnale di genere" ossia «l'associazione appunto di un certo tema con una particolare struttura espressiva»[633]. Sia in Virgilio che in Properzio assistiamo infatti ad uno specifico movimento sintattico stilistico, realizzato tramite l'utilizzo di forme verbali quali *libet*, *placet*, *iuvat* (*ecl.* 10 58 ss. *iam mihi... videor … ire libet... iam placent*; *el.* 2, 19, 17 s. *iam nunc... me iuvat*) che trova evidenti richiami nel passo ovidiano (*iam... iam mihi.. ire libet... iuvat... nunc...)* e che diviene quindi indicatore di una ricercata volontà, da parte di Ovidio, di inserirsi – con maliziosa originalità – in questa tradizione.

[633]Cfr. Rosati 1985 p. 130. Per i commenti al passo si rimanda in particolare a Bornecque 1928; Rosati 1989, Salvadori 2008. In relazione al segnale di genere si rimanda altresì a Gazich 1997, p. 363.

L'operazione messa in atto dal poeta ci viene descritta in maniera molto efficace da Rosati: «egli riprende sì il lontano modello euripideo (il 'modello di fondo'), ma non direttamente, bensì filtrato attraverso Virgilio e Properzio, attraverso la tradizione della poesia d'amore che l'aveva accolto (probabilmente già con Gallo), e quindi lo riprende arricchito di senso aggiuntivo, fortemente connotato, riprende cioè il motivo con la sua storia, con la sua tradizione letteraria. È l'atto coerente di una poetica che concepisce un testo letterario come un intreccio di relazioni intertestuali, una combinazione ed elaborazione di altri testi»[634].

Sulla scorta di tutti i modelli precedenti, ma avendo davanti a sé, più di ogni altro, l'esempio ovidiano, Seneca si inserisce – come di consueto – sapientemente, all'interno di questa elaborata tradizione, offrendo un contributo significativo e un evidente aspetto innovativo alla trattazione di questo motivo, inserendolo all'interno dell'ormai ben accertato sistema di giochi antitetici su cui ha basato l'intero dramma.

2. LO SVILUPPO DELLL'ANTITESI ALL'INTERNO DEL DRAMMA

2.1. Il motivo del *sequi* dal *canticum* di Ippolito ai deliri di Fedra.

A partire da quanto è stato osservato sino ad ora, la nostra analisi si snoderà ora attraverso un percorso testuale atto a render conto del funzionamento del nostro sistema anche in questa particolare direzione.

La tematica che ci accingiamo ad esaminare risulta presente sin dalla monodia di Ippolito dove sia la prima sezione, quella dedicata agli ordini per la caccia assegnati ai compagni sia la seconda, quella relativa alla preghiera a Diana,

[634]Cfr. Rosati 1985 p. 130 e Rosati 1979 p. 134.

contengono, come è logico considerato l'argomento stesso del *canticum*, numerosi richiami all'idea dell'inseguimento.

La presenza di questo tema in una situazione come quella che ci viene presentata nel prologo risulta più che appropriata: potremmo dire che esso rappresenta l'essenza stessa della caccia o, quantomeno, uno dei suoi aspetti più caratteristici.

Non stupisce dunque il massiccio rilievo offertone nelle parole del giovane cacciatore. Ippolito utilizza il verbo *sequi* solamente una volta quando, ai v. 59-61, nell'esordio della preghiera a Diana, fa riferimento alla dea nella sua veste di abile cacciatrice, che armata di arco, insegue cervi e leoni nei regni più selvaggi (vv. 59-61: *tua Gaetulos/ dextra leones, tua Cretaeas/ sequitur cervas*). Tuttavia la presenza di questo motivo si registra con una certa frequenza anche nella prima sezione della monodia, a partire dalle direttive rivolte dal giovane ai suoi *comites*. Tramite l'impiego di una serie di imperativi, egli li invita nei versi di apertura del *canticum* ad andare (*ite*, v. 1), a percorrere i boschi e i monti attorno ad Atene (*cingite*, v.1) e a perlustrarli in lungo e in largo alla ricerca della loro preda (*lustrate*, v. 3; *scandite*, v. 7). Si tratta dunque di una serie di azioni decisamente connesse all'idea dell'inseguimento sebbene non vi sia, al loro interno, un esplicito riferimento semantico a questo aspetto. Nei versi conclusivi di questa prima sezione ci viene rappresentata inoltre l'immagine molto significativa di un cacciatore che, acquattato fra gli arbusti, spingerà le fiere alla fuga con le sue urla (v. 51 s.: *praecipites clamore feras/ subssessor age*). Ad ogni inseguitore, avremo modo di esaminarlo ancor meglio in seguito, corrisponde dunque una preda, costretta ad una fuga precipitosa ma, inevitabilmente – come appare chiaro dalle parole stesse di Ippolito – destinata ad essere braccata, catturata e, finalmente, uccisa (v. 52 s.: *tu iam victor/ curvo solves viscera cultro*).

Il nostro eroe, ben lungi dall'essere consapevole della sventura che presto si abbatterà su di lui, non sa che egli stesso, divenuto preda del *furor* della sua

matrigna, subirà una sorte ben più crudele di quella toccata alle bestie catturate dai suoi compagni, trovandosi così a dover interpretare il ruolo opposto a quello che egli stesso aveva delineato per sé nel suo prologo.

Il primo momento utile all'attuazione di questo ribaltamento di prospettiva, del rovesciamento dei ruoli cui ci troveremo di fronte al termine del dramma, ci viene offerto da Fedra nel corso del primo atto. In ben due occasioni, infatti, la regina fa riferimento alla tematica dell'inseguimento ponendo così alcuni tasselli fondamentali per la costruzione della nostro percorso antitetico. A partire dai primi versi del suo monologo ella, significativamente, afferma:

Palladis telae uacant
Et inter ipsas pensa labuntur manus;
Non colere donis templa votivis libet,
Non inter aras, Atthidum mixtam choris,
Iactare tacitis conscias sacris faces,
Nec adire castis precibus aut ritu pio
Adiudicatae praesidem terrae deam:
Iuvat excitatas consequi cursu feras
Et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?[635]

("Le tele da ricamare se ne stanno in ozio;
la lana da filare mi cade di mano;
non ho voglia di recare ai templi doni votivi,
né di unirmi al corteo delle donne ateniesi
agitando fra gli altari le fiaccole delle cerimonie segrete,
né di accostarmi con purezza di preghiere e di riti
alla dea protettrice di questa sua terra:
vorrei invece scovare e inseguire di corsa le fiere
e scagliare i rudi giavellotti con la mano delicata".)

Sebbene soltanto gli ultimi tre versi contengano elementi realmente utili allo sviluppo del nostro discorso, mi sembra interessante prendere rapidamente in

[635] vv. 103-112. Interessanti riflessioni su questi versi ci vengono proposte da Gazich, 2000, p. 120 ss. Boyle 1987, p. 143 individua alcune invocazioni all'*animus* di carattere del tutto simile a quella del v. 112 in molti altri loci tragici senecani: *Med.* 895, 937, 988; *Oed.* 933, 952, 1024; *Agm.* 108, 228, 915; *Thy.* 283, 423; *Herc. Oet*. 842, 1828. Lo studioso sostiene la presenza di questo tipo di invocazioni anche nella tragedia di età repubblicana (Pacuvio 284R; Accio 489R) e nella declamazione (Sen. Rhet. *con*. 2.3.6.)

esame anche quelli immediatamente precedenti che mi paiono senza dubbio rappresentativi della trasformazione in atto nell'*animus* di Fedra e, di conseguenza, degli impulsi che la spingono a desiderare di *consequi cursu feras.* Ciò che emerge con chiarezza da questa sorta di auto-presentazione attuata dall'eroina è certamente il conflitto interiore da cui è profondamente lacerata.

In chiara opposizione a tutto ciò che è, e a quello che dovrebbe rappresentare, ella proclama il suo desiderio, il sogno, di cacciare le bestie feroci nelle selve. Questa presa di coscienza giunge però solamente alla fine di un percorso. Dapprima afferma – in linea con quel segnale di genere di cui già molto si è detto in precedenza[636] – di non desiderare più (vv. 105 *non libet*) di svolgere alcune delle azioni che maggiormente si confacevano al suo *status,* come quella di tessere le tela o di recare doni votivi ai templi: le sue braccia dovranno essere utilizzate solamente per lanciare giavellotti e la sua corsa sarà diretta non più ai templi ma alle *silvae*, a caccia di *ferae*[637]. La regina rifiuta dunque di compiere quei gesti che un tempo le erano tanto familiari, anelando, vanamente, ad una vita completamente diversa da quella condotta sino a quel momento[638]. Come osserva

[636]Cfr. p. 9.

[637]L'utilizzo dei verbi *non libet* (v. 105) e *iuvat* (v. 110) rappresenta un segnale di genere utilizzato volutamente da Seneca per porsi all'interno della tradizione letteraria afferente a questo motivo. A tal proposito si rimanda a Gazich 1997, p. 362 s., che, in relazione all'utilizzo di queste due forme verbali afferma «c'è invece nello *iuvat* e nel *placent*, il compiacimento di una *delectatio* amorosa, l'indugio nell'atmosfera della rêverie, che tanta parte ha nella scelta di vita elegiaca: la quale non è un divenire dinamico ma una condizione bloccata, una paralisi della volontà. ... Fedra è in un abbandono languido, ma pienamente cosciente, un *furor* meno appariscente, ma che Seneca vuole ugualmente letale, il *furor* che Properzio descrive nella prima elegia come *vivere nullo consilio*».

[638]Questo atteggiamento di Fedra presenta senza dubbio un parallelismo con uno dei modelli più consueti utilizzati da Seneca per caratterizzare la regina: quello della Didone virgiliana. Anch'essa ci appare infatti in *aen.* 4, 86 ss. del tutto dimentica dei suoi compiti di regina perché completamente protesa in direzione del suo nuovo sentimento per Enea: *non coeptae adsurgunt turres ...* . Mettendo a confronto i due passi De Meo 1990, p. 98 nota anche talune somiglianze stilistiche come la ripetizione del *non* ma denota altresì la maggiore attenzione di Seneca per la simmetria: «dopo il v. 105, gli altri 6 procedono a coppie, e alle premesse negative segue, in corrispondenza del semplice *pendent* virgiliano (anch'esso in asindeto avversativo) , la ripresa

giustamente Gazich «Fedra constata come la sua volontà rifugga l'uno e ricerchi l'altro, e sembrano scelte umorali di un animo agitato e invece è già la rappresentazione del *logos* pervertito, in procinto di abbandonare i suoi *officia* per il *nefas*»[639].

Il contrasto insito nell'animo di Fedra, che la porterà a dover fare i conti con il suo sentimento nei confronti del figliastro, viene messo in evidenza attraverso la sapiente costruzione retorica e i precisi richiami testuali dei vv. 103-111. Niente sembra lasciato al caso. Al v. 103 l'affermazione *Palladis telae vacant* fa riferimento al disinteresse per la tessitura, intesa come attività afferente a Minerva. Ella utilizza per definire il proprio stato d'animo un verbo (*vaco*) la cui semantica aveva già goduto di ampio spazio nella monodia di Ippolito in riferimento al suo carattere solitario e al desiderio di vivere in un luogo isolato: per Fedra al contrario l'utilizzo di questo verbo indica la volontà di abbandonare un'attività propria del suo ruolo di matrona, di rendere perciò il tempo adibito alla tela *vacuus*, per lasciare spazio ad un modo di vivere che fino a questo momento le era del tutto estraneo.

Un altro elemento utile a delineare la trasformazione in atto risulta chiaramente dal confronto fra il v. 104 e il v. 111:

inter ipsas pensa labuntur manus
et rigida molli gaesa iuculari manu

La lana da filare cade dalle mani tremanti di Fedra. Al contempo però ella sogna che quella stessa mano, che ancora definisce *mollis*, delicata, sappia essere ben ferma per lanciare duri giavellotti, impegnata così in un'azione tipicamente

di *libet* mediante *iuvat* con *variatio* sinonimica». Sul rilievo di questo motivo nella poesia erotica antica si veda anche Widal 1854, p. 83 e Grimal 1965 p. 45. Lo studioso rileva la presenza del motivo della donna che dimentica il suo genere di vita abituale anche in Prop. 2, 16, 33: *cum me nec cura theatri,/ nec tetigit campi nec mea mensa iuvat*.

[639]Cfr. Gazich 2000, p. 123.

maschile e, ovviamente, strettamente legata al mondo della caccia. Così ai gomitoli di lana da filare (*pensa),* si oppongono i giavellotti (*gaesa*). Entrambi i termini chiave di questo contrasto sono stati posti in posizione centrale all'interno del verso, a dar rilievo ora a ciò che Fedra rigetta, ora a ciò a cui invece ella aspira. Si noti altresì come il v. 111 ricalchi, anche se con alcune variazioni, il v. 48 nel quale Ippolito recitava: *tibi vibretur missile telum.*

Al verso 105 Fedra afferma, in riferimento alle cerimonie sacre a cui dovrebbe partecipare e ai doni votivi che dovrebbe recare alle divinità, che questa attività *non libet*, non le piace, non le interessa più. Al contrario al v. 110, con un abile gioco di *variatio,* ella afferma che invece *iuvat excitatas consequi cursu feras*[640]. È proprio questa l'affermazione sulla quale si concentra maggiormente il nostro interesse. L'utilizzo di due espressioni afferenti al tema dell'inseguimento: *cursu* e, soprattutto, *consequi* ci riportano infatti al nostro specifico campo di interesse. Dopo essere stato presentato da Ippolito nel suo utilizzo più usuale, in riferimento alla caccia degli animali feroci, il motivo del *sequi* comincia ora a colorarsi di nuove tonalità, perché messo in bocca a Fedra che niente dovrebbe avere a che vedere con esso. L'insano desiderio di cacciare e di inseguire le bestie feroci non rappresenta altro che il preludio di ciò che realmente avverrà anche se sino ad ora la regina non ha ancora focalizzato quale sia, realmente, la preda che intende inseguire.

[640]È evidente in questo verso il riferimento all'*Ippolito* (vv. 215 ss.) anche se, come sottolinea giustamente De Meo 1990, p. 99, fra i due passaggi si frappone una differenza fondamentale: «lì le parole di Fedra ne caratterizzavano la follia, la cui enigmaticità risultava eccentuata per la nutrice e le donne del Coro; qui Fedra precisa la natura del suo sentimento ricollegandosi alla situazione iniziale del prologo e chiarisce quindi l'oggetto del suo amore». A proposito dell'utilizzo di *iuvat* si richiamano anche le parole di Coffey- Mayer 1990, p. 100: «begins its sentence, without a connective, to sharpen the contrast between the things Phaedra does not want (*non libet*) and her preferred pursuits; S. favours this stylistic device (cf. 31-32n.). Phaedra's choice of activity hints at her real dolor, love for Hippolytus, as she will go on discover (112-4); this hint is also found in Eur. *Hipp*. 207 and, less relevantly, in Ov. *her.* 4, 38».

Come in un'ideale ripresa di questo discorso, Fedra tornerà sul tema ai vv. 233-35, nel corso del dialogo con la nutrice, approntando però talune sostanziali modifiche alle parole pronunciate nel monologo:

> *hunc in nivosi collis haerentem iugis*
> *et aspera agili saxa calcantem pede*
> *sequi per alta nemora, per montes placet.*
>
> ("Seguirlo sulle vette nevose, sulle aspre rocce,
> dovunque è l'orma del suo agile piede,
> per il folto dei boschi, per i monti: questo desidero".)

Il primo aspetto degno di nota è la grande quantità di elementi recuperati, in maniera piuttosto evidente, dalla monodia di Ippolito: come se la regina, implicitamente, volesse iniziare a sottolineare il legame che sente con il figliastro.
Il riferimento ai colli innevati del v. 233 si ritrova infatti ai vv. 7-8 della monodia nei quali si parla di *colles canos nive*. Il motivo del giogo del v. 233 era già stato utilizzato da Ippolito in entrambe le sezioni della sua monodia, al v. 2 e al v. 69. Sebbene esso non si sia ancora sviluppato nel suo significato metaforico e simbolico, in relazione al giogo d'amore, tuttavia il termine compare, nel suo significato proprio, sia all'interno della monodia sia ora nelle parole di Fedra[641].
L'elemento di maggior rilievo per l'esame in atto si trova però nel verso finale giacché ora la regina riutilizza il verbo *sequi* accostando ad esso un nuovo oggetto posto in posizione di rilievo all'inizio del verso 233.
Utilizzando infine al v. 235 il verbo *placet*, Seneca, giocando, come di consueto, con il testo tragico ricalca i versi citati del monologo di Fedra: come ai vv. 105 ss.

[641] L'utilizzo di *iugum* con il significato di giogo amoroso si trova nella *Phaedra* per la prima volta al v. 134 s., nelle parole della nutrice. Ella afferma infatti, nell'ambito del suo discorso sul fatto che, per vivere felici si debba resistere agli attacchi della passione: *qui blandiendo dulce nutrivit malum, sero recusat ferre quod subiit iugum* facendo chiaramente riferimento, in questa occasione, al giogo al quale sono sottoposti coloro che si lasciano vincere dalla passione amorosa. Per un'analisi più puntuale della presenza di questo motivo nell'opera si rimanda a Segal 1987, pp. 348 ss.

ella aveva elencato ciò che non le piaceva più (*non libe*t ,v. 105) e ciò che invece *iuvat* (v. 110), così ora utilizzando l'espressione *placet* ella marca decisamente la continuità con quanto affermato in precedenza variando, con apparente noncuranza, l'elemento più significativo fra tutti: la preda da cacciare.[642]

Ciò che emerge con maggior evidenza da questi versi è la nuova prospettiva sotto la quale ci viene ora riproposto il motivo dell'inseguimento. Fedra, instaurando un legame antitetico con quanto affermato nel monologo e attuando il primo rovesciamento interno alla trattazione di questo motivo, ammette solo ora, apertamente, che l'obiettivo del suo inseguimento non sono affatto le bestie selvagge ma il loro cacciatore.

Comincia così a delinearsi il percorso che la nostra antitesi effettuerà all'interno del dramma. Dapprima Fedra, rifiutando le attività che più si confanno ad una donna, tenta di entrare nella sfera di influenza di Ippolito, profanando il suo mondo selvatico e poi, come se ciò non bastasse, ella giunge addirittura – per il momento soltanto nei deliri della sua mente – a volerlo privare del ruolo che egli ha scelto per sé, quello di *venator*, assegnandogli invece quello opposto di *praeda*.

In certa maniera ciò dipende dal fatto che anche la regina si sente una preda: preda dei dardi infallibili del più abile degli arcieri: Cupido. Come si è già avuto modo di evidenziare ampiamente altrove, Fedra stessa, nella sezione conclusiva del primo atto, si definisce vittima di una forza incontrollabile che la spinge inesorabilmente verso questa funesta passione. Anche il primo Coro, schierandosi dalla parte della regina, immagina il mondo intero sottoposto alle frecce infuocate del piccolo arciere degli dei. Fedra dunque, inseguita, e colpita, dai dardi del *puer potens*, è costretta, a sua volta, a inseguire Ippolito, a penetrare

[642]Boyle 1987 p. 151 parla di un 'motivo standard' della poesia d'amore romana e propone in merito taluni esempi, oltre a quelli di cui già ci siamo occupati nella sezione introduttiva: Prop. 2, 26, 29 ss.; Tib. 1, 4, 41 ss.; Ov. *am*. 1, 9, 9 ss.

nel suo mondo per conquistare il tanto agognato bottino.

Sempre in relazione al primo Coro non possiamo esimerci dal fare un breve accenno ad un'ulteriore elemento di antitesi interno al motivo in questione cui già si è fatto riferimento in altra sede. Il Coro infatti rappresentando le bestie innamorate intente ad inseguire i loro oggetti d'amore, poiché colpite, anch'esse, dalle frecce di Cupido, sconvolge l'immagine, decisamente più convenzionale, delineata da Ippolito nella monodia. In quel caso infatti gli animali risultavano impegnati a sfuggire agli agguati dei cacciatori, piuttosto che ad inseguire amorose prede, e, sebbene fossero anche allora, presi di mira del preciso arco di una divinità, si trattava di un entità divina di tutt'altro genere e la caccia aveva allora ben altri scopi.

L'inno alla potenza di Amore pronunciato dal primo Coro ci immette direttamente nel secondo atto, quello nel quale avrà luogo la scandalosa dichiarazione d'amore di Fedra al figliastro. All'interno di questo lunghissimo episodio sono due i momenti particolarmente significativi.

Entrando in scena, dopo la lunga presentazione offertaci dalla *nutrix*, Fedra anela ad un profondo cambiamento del proprio modo di essere e pertanto invita le serve a scioglierle i capelli e privarla dei suoi sontuosi abiti in modo tale che:

> *sic temere iactae colla perfundat comae*
> *umerosque summos, cursibus motae citis*
> *ventos sequantur. laeva se pharetrae dabit,*
> *hastile vibret dextra thessalicum manus*:[643]
>
> ("così, in disordine, la mia chioma inondi
> le spalle e si agiti al vento di una corsa veloce!
> La sinistra terrà la faretra,

[643] vv. 394-397. A tal proposito si faccia riferimento in particolare a Gazich 2000, p. 133 e 1997 p. 363 s.: «quando rientra in scena, da questa condizione angosciosa ma statica, Fedra si è riscossa e qualcosa è in lei mutato: il suo secondo delirio di caccia rivela non più un languire, ma una diversa volontà d'azione, non più la morbidezza degli *iuvat*, ma un incalzare di imperativi, di gesti violenti, di esortativi, infine la certa determinazione dei futuri e, al culmine, la certa identificazione con l'Amazzone che si lancia all'attacco dell'Attica».

la destra vibri l'asta tessalica".)

«Fedra compie gesti finalizzati e coscienti: allontanare anzitutto da sé gli emblemi regali e matronali … si attua così, proprio *ante oculos*, la perdita di marche caratterizzanti che rende possibile l'incamminarsi del personaggio verso una nuova identità»[644].

Come ci suggerisce Gazich, la regina in questi versi sembra appropriarsi, con sicurezza sempre maggiore, del suo nuovo ruolo: come se, con l'avanzare della vicenda tragica, ella assumesse sempre più profondamente la sua nuova identità di cacciatrice di belve feroci – per poter penetrare a buon diritto nella selva del figliastro – ma soprattutto di strenua inseguitrice della preda più difficile da ottenere, Ippolito stesso. Completamente dimentica del proprio ruolo, ella immagina di maneggiare la faretra e l'asta e di scagliare duri colpi alle sue prede, dimostrando, anche in questa occasione, una certa coerenza con l'immagine di sé che proprio lei aveva dipinto nel corso del primo atto. La regina con queste parole richiama esplicitamente gli elementi della caccia e della corsa, già presenti al v. 110, quando aveva fatto riferimento al *consequi cursu feras* e al v. 235 dove per la prima volta aveva individuato in Ippolito il reale oggetto della sua caccia. Anche l'accenno alle armi aveva trovato già spazio in precedenza, in particolare al v. 111, tramite la costruzione antitetica dell'immagine delle morbide mani dell'eroina intente a scagliare *rigida gaesa.* Dunque siamo di fronte ad un'analogia quasi perfetta con quanto osservato nella prima parte del dramma e ad una altrettanto perfetta antitesi con l'immagine di Ercole presentata dal primo Coro. Fedra infatti, che già al v. 103 aveva rinunciato a filare le *telae Palladis,* sembra quasi raccogliere le *pharetrae* che Ercole aveva deposto al v. 317, allo scopo di tessere *fila properante fuso.*

[644]Cfr. Gazich 2000, p. 123.

L'affermazione con cui Fedra conclude il suo intervento

talis in silvas ferar[645]

("come lei penetrerò nelle selve!")

acquista infine una valenza per nulla secondaria nel nostro sistema di richiami, presentandosi come una voluta e riuscita ripresa del celebre *vocor in silvas* (v. 82) posto da Ippolito al termine della sua monodia[646]. La variazione tra le due espressioni è infatti minima e consiste solamente nella scelta del verbo – Fedra utilizza *fero* e il verbo viene espresso al futuro –. Quanto al resto notiamo l'utilizzo del medesimo complemento, *in silvas,* e, elemento ancor più rilevante, in entrambi i casi il verbo utilizzato è di forma passiva. Attraverso l'utilizzo di questi mezzi stilistici si intende rendere chiaro il fatto che l'attrazione per le selve, prima da parte di Ippolito ed ora anche di Fedra, è qualcosa che esula dalla loro volontà: si tratta di un impulso, un richiamo incontrollabile e irrefrenabile, profondamente connesso alle loro vicende familiari e legato soprattutto al ramo materno delle loro parentela, che per entrambi i personaggi, anche se in maniera alquanto differente, risulterà fatale. Dall'affermazione dei vv. 398 (*talis severi mater Hippolyti fuit*) e ss., in cui la regina lascia intuire di voler somigliare il più possibile ad Antiope, risulta infatti chiaro che «Fedra non è animata da un generico desiderio per i luoghi e le attività di Ippolito, né vuol diventare una sua improbabile compagna di caccia nell'*obsequium* di un classico *servitium amoris*, ma da un lato vuole lasciarsi alle spalle l'identità di regina e di matrona, che l'ostacola nel piano di seduzione, dall'altro vuole assumere strategicamente l'unica maschera possibile per realizzare il suo scopo: quella di un esemplare-

[645] v. 403

[646] Cfr. Eur, Hipp. 215 εἶμι πρὸς ὕλαν.

femmina della razza a cui appartiene Ippolito»[647].

2.2. *Per ignes, per mare insanum sequar*: evoluzione del motivo antitetico nella dichiarazione d'amore di Fedra.

Vi è poi un altro momento del dramma nel quale Seneca ci lascia intravedere la presenza di questo motivo, inserendolo in una delle situazioni che maggiormente gli si addicono: nei primi versi della dichiarazione d'amore di Fedra, come si è già avuto modo di mostrare altrove, la regina, posta finalmente di fronte ad Ippolito, rifiuta l'appellativo di *mater* con cui il giovane la apostrofa, chiedendo invece di poter essere considerata come una sorella o, meglio ancora, come una sua serva (vv. 609-611). Appare dunque più che mai evidente a questo punto il ricorso di Fedra al motivo elegiaco del *servitium amoris* per far breccia nel *durus animus* del figliastro. Non ritenendo sufficiente questa semplice asserzione, Fedra si appresta poi a spiegare concretamente al figliastro cosa è disposta a fare per lui:

> *non me per altas ire si iubeas nives*
> *pigeat gelatis ingredi Pindi iugis;*
> *non si per ignes ire et infesta agmina*
> *cuncter paratis ensibus pectus dare*.[648]
>
> ("Se me lo ordinerai, non mi dispiacerà attraversare
> le nevi profonde e e porre il piede sui picchi ghiacciati del Pindo;
> e nemmeno attraversare il fuoco e le schiere nemiche
> e offrire senza indugio il petto alla punta delle spade".)

Utilizzando l'ormai consueta costruzione antitetica, Fedra dice di essere pronta tanto ad attraversare nevi e gioghi ghiacciati quanto a gettarsi nel fuoco ardente se solo Ippolito glielo domandasse[649]: il ricorso ai due elementi naturali opposti

[647]Cfr. Gazich 1997, p. 142.
[648]vv. 613-616.
[649]Cfr. De Meo 1990, p. 183: «che freddo e neve non possano ostacolare gli innamorati è *topos* della

dell'acqua e del fuoco vuole ottenere l'obiettivo di dimostrare al giovane che ella è in grado di affrontare ogni sorta di pericolo per lui.

Come suggerisce Rivoltella «i vv. 613-614 sembrano ricreare la scena iniziale del dramma riproponendone alcuni tratti e calare al suo interno la figura di Fedra, confonderla tra gli schiavi del seguito del giovane eroe». Come già avvenuto più volte sino ad ora, infatti, tramite il ricorso ai gioghi e alle *silvae*, Fedra cerca in qualche modo di penetrare nell'universo dell'amato, di proporsi come parte di quel mondo che egli ha scelto come suo. Sebbene in questo frangente non si riscontri la presenza del verbo *sequi*, né di alcun altro riferimento effettivo al motivo dell'inseguimento, la ripresa di tale motivo risulta più che mai evidente, anche Fedra lo ripropone al giovane in maniera edulcorata rispetto a quanto aveva fatto confrontandosi con la *nutrix*. Ancora una volta possiamo dunque concordare con Rivoltella quando afferma che «il ruolo immaginario di *vestigatrix*, confessato chiaramente alla nutrice e impersonato dapprima con frenetico vigore e sicurezza, sembra quindi riproporsi nel colloquio con Ippolito a mo' di vago accenno, coniugato nella forma di sottomissione servile»[650].

---

poesia d'amore... Virg. *ecl.* 10, 65 ss. *Nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus / Sithoniasque nives hiemis subeamus aquosae, / nec si ecc.* Ma si veda anche Prop. 4, 3, 47 s. dove Aretusa, che amerebbe seguire Licota, il marito lontano, dichiara che nulla potrebbe arrestarla: *nec me tardarent Scythiae iuga, cum pater altas/ acrius in glaciem frigore nectit aquas*». Cfr. a proposito di questi versi anche Rosati 2006, p. 99 che richiama l'ascendenza elegiaca di tale motivo che egli definisce addirittura "motivo di Fedra" «cioè il desiderio della donna innamorata di seguire l'amato nella caccia affrontando fatiche fisiche e asprezze della natura, che i poeti elegiaci (forse sulle tracce di Gallo) avevano ripreso da Euripide (*Hipp*. 215 ss.) e consegnato con grande fortuna nella poesia d'amore non solo antica». A tal proposito cfr. Anche Rivoltella 1998, p. 1427, che, a proposito di questo tema (p. 1428) prosegue così la sua riflessione: «L'assimilazione fra questi e quella (gli schiavi di Ippolito e Fedra), importata dal gioco allusivo, sottende forse anche una specificazione del *servitium* di Fedra nei termini di *vestigatio*.... Nell'atto secondo, Fedra si raffigura nell'atto di seguire una pista di *vestigia*: non già però quelle di un animale selvaggio, bensì quelle del *ferus* (v. 240) Ippolito, che in tal modo ne appare il sostituto». Nelle pagine seguenti del suo saggio Rivoltella propone un interessante *excursus* sui più importanti modelli di questo motivo. Rosati 1985, p. 129, esaminando i v. 37-50 di *Her.* 4 individua nel motivo della *Phaedra vestigatrix* un *topos* letterario ormai codificato e «da tempo entrato nel patrimonio tematico della poesia d'amore latina». Cfr. anche Segal 1987, p. 342 s.

[650]Rivoltella 1998, p. 1429.

A breve distanza da questo passo, sempre nell'ambito della confessione, Fedra farà nuovamente riferimento al nostro tema, questa volta trattandolo in maniera assai meno sottile e velata. Dopo aver rivelato i propri sentimenti al figliastro e aver assistito al suo inorridito rifiuto, Fedra fa un affermazione altamente significativa: richiamando alla memoria la sventurata sorte della propria famiglia, ella afferma che il destino della sua stirpe è quello di *fugienda petere* (v. 699). Con queste parole la regina effettua un evidente richiamo a quanto affermato nel primo atto sul desiderio di inseguire Ippolito – pur sapendo che quell'amore sarebbe oltremodo da evitare – e, contemporaneamente, anticipa e introduce ciò che dirà nei versi successivi. Consapevole del proprio errore, della perversa deviazione morale di cui è preda, ma, al contempo, incapace di controllarsi (*mei non sum potens*, v. 699) ella ribadisce al figliastro in maniera questa volta decisamente chiara e diretta, la sua intenzione di seguirlo ovunque egli andrà:

> *te vel per ignes, per mare insanum sequar*
> *rupesque at amnes, unda quos torrens rapit;*
> *quacumque gressus tuleris hac amens agar*[651]
>
> ("ti seguirò anche attraverso il fuoco, per il mare in tempesta,
> per rocce e fiumi vorticosi;
> dovunque volgerai i tuoi passi,à mi porterà la mia passione".)

Questi versi ci offrono taluni elementi particolarmente meritevoli di attenzione. Dapprima Fedra afferma genericamente di voler seguire Ippolito (*sequar*, v. 700), mostrandosi disposta – ricalcando in maniera pressoché identica il modulo già introdotto ai vv. 613-14 – anche a percorrere i luoghi più impervi (*rupes*, v. 701) e

[651] vv. 700-702. De Meo 1990, p. 196 ci ricorda l'ascendenza elegiaca di questi versi, riecheggiando in particolare Verg. *ecl.* 10, 22 s.: *tua cura Lycoris/ perque nives alium perque horrida castra secutast*. Viansino 1968, p. 116 s. propone altri due riferimenti al tema: Verg. *ecl*. 10, 47 s.: *Alpinas nives et frigora Rheni/ ... vides* e Prop. 1, 8, 7 s.: *tu pedibus teneris positas fulcire pruinas / tu potes insolitas, Cynthia ferre nives?*.

pericolosi (*mare insanum*, v. 700, *amnes unda quos torrens rapit*, v. 701) e persino a passare attraverso le fiamme (*per ignes*, v. 700) per lui. Nell'ultimo verso citato mi pare invece si possa leggere fra le righe qualcosa di più. Fedra fornisce infatti, a mio parere, un carattere di necessità e, in qualche modo, di ineluttabilità al proprio desiderio di inseguire l'amato. Ciò può essere rilevato sulla base di due fattori specifici: in primo luogo ella si dichiara *amens*, fuori di sé, e quindi incapace di prendere decisioni razionali[652] – come già d'altra parte aveva fatto al v. 699 con l'utilizzo dell'espressione *mei non sum potens* – come a voler indicare il potere dirompente della forza che comanda le sue azioni. A rafforzare ulteriormente questa idea contribuisce l'utilizzo del verbo *agar,* significativamente in chiusura del verso e dell'intera frase. Tramite questo sintagma ella dichiara chiaramente di non essere padrona di sé e di essere addirittura trascinata dalla passione sulla scia dei passi dell'amato. Sembra quasi che la nostra eroina, pur dichiarando senza mezzi termini la volontà di seguire la preda designata – Ippolito appunto – desideri scaricare le proprie colpe, come già aveva fatto nel primo atto, imputando le ragioni delle sue azioni ora al destino della sua stirpe ora alla forza potentissima del *furor* d'amore.

Ippolito dunque, non essendo più all'oscuro dei sentimenti della matrigna, incapace di trovare scampo dall'orrore che si è abbattuto su di lui, cerca rifugio nelle amate *silvae*, ignaro che esse diverranno la sua tomba. Il giovane cacciatore, infatti, liberatosi dalla sua appassionata inseguitrice, si troverà però ad essere preda di cacciatori ben più pericolosi: Teseo dapprima e poi lo spaventoso toro marino: vittima di un destino beffardo, che sembra prendersi crudelmente gioco di lui.

[652]Viansino 1968, p. 157 ricostruisce l'ascendenza elegiaca ed erotica del termine riscontrandone la presenza in Prop. 1, 1, 11 ed Ovidio *ars* 1, 526: *amens errabat* e *met*. 7, 844: *praeceps amensque cucurri.*

2.3. P*er omnes pertinax latebras premam*: Ippolito *profugus* e la maledizione di Teseo

Appresa dalle ambigue parole di Fedra la menzogna della violenza di Ippolito, Teseo pronuncia una terribile invettiva contro il figlio, accusato di aver solamente simulato purezza e castità salvo poi commettere una colpa tanto grave contro il proprio padre (vv. 915-925). Al termine di questa tirata il re comincia a meditare sulla punizione da infliggere al figlio e, prima ancora di chiamare in aiuto il padre Nettuno, egli sembra deciso a vendicare da sé l'affronto subito, tanto da affermare:

Profugus ignotas procul
Percurre gentes: te licet terra ultimo
Summota mundo dirimat Oceani plagis
Orbemque nostris pedibus obversum colas,
Licet in recessu penitus extremo abditus
Horrifera celsi regna transieris poli,
Hiemesque supra positus et canas nives
Gelidi frementes liqueris Boreae minas
Post te furentes, sceleribus poenas dabis.
Profugum per omnis pertinax latebras premam:
Longinqua clausa abstrusa diversa invia
Emetiemur, nullus obstabit locus:
Scis unde redeam. Tela quo mitti haud queunt,
Huc uota mittam:[653]

("fuggi pure lontano,
fra genti sconosciute, ai confini del mondo;
metti fra me e te la distesa dell'Oceano;
abita agli antipodi del nostro emisfero;
rintanati nell'angolo più remoto della terra,
al di là del regno agghiacciante del polo,
al di sopra delle nevi eterne,
làsciati alle spalle l'urlio minaccioso
e le gelide raffiche del vento del nord:

[653] vv. 929-942. La stessa condanna è pronunciata da Teseo anche nell'*Hipp.* (v. 1029, 1048) ma in Euripide il giovane è presente di fronte al padre mentre in Seneca egli è già fuggito.

pagherai il fio dei tuoi misfatti.
Non ti darò respiro, ti braccherò per ogni dove;
non ci sarà luogo così lontano, sbarrato, nascosto, impervio, inaccessibile
che non raggiungerò, non ci sarà ostacolo che non supererò:
sai da dove torno. E là dove non possono arrivare i miei dardi,
arriveranno le mie maledizioni".)

In questi versi Teseo si propone come inseguitore, come cacciatore del figlio degenere, dichiarandosi pronto a tutto purché egli paghi il fio dei suoi delitti. «La solitudine boschiva, la preda da scovare e raccogliere, il coro che, come un branco di segugi, collabora con il cacciatore del caso, Teseo, nella fatica venatoria: nulla di diverso da una vera e propria scena di caccia, che peraltro costituisce un felice *pendant* col prologo, e che si inquadra perfettamente nel tessuto della *fabula*. Il rito di morte, che è poi cerimoniale di caccia e di sacrificio, si coniuga armoniosamente con le esigenze strutturali del dramma»[654].

Il re apostrofa il figlio per ben due volte con il termine *profugus* (v. 929-938) invitandolo a fuggire il più lontano possibile dal *regnum* ma dichiarando altresì la certezza che, ovunque egli si rifugi, non potrà in alcun modo trovare scampo[655]. Teseo stesso ci propone dunque l'immagine del giovane come di una preda braccata, destinata, ineluttabilmente ad essere catturata dal suo tenace inseguitore: anche se Ippolito cercasse rifugio fra *gentes ignotas*, anche se frapponesse tra sé e il padre l'intera distesa dell'Oceano, e si nascondesse agli antipodi del mondo conosciuto, là dove le nevi non si sciolgono mai, egli non potrebbe salvarsi dall'ira del padre. I luoghi a cui fa riferimento Teseo fanno parte, in certa maniera, del mondo di Ippolito, poiché si tratta di regni naturali che lo stesso giovane aveva citato come luoghi di elezione per le sue battute di caccia nel corso della monodia; essi inoltre vengono classificati come remoti e

[654]Cfr. Trombino 1988, p. 89.

[655]Per il rilievo del termine all'interno del dramma mi rifaccio alle parole di De Meo 1990, p. 234 che a tal proposito parla di una "parola tematica: «ripresa all'inizio di 938 e, dato più rilevante, a 1000 nell'incipit del racconto del messo (ma già usata da Fedra per Teseo, a 91, mentre a 835 è lo stesso Teseo a dire di sé *profugi*). Qui introduce il motivo della lontananza che non varrà a salvare il colpevole».

lontani dal mondo civilizzato, acquisendo così un'importante punto di contatto con il regno di Diana descritto sempre all'interno del *canticum*. Nonostante questi elementi di continuità, il mondo di Ippolito e della sua dea comincia, nelle parole di Teseo, ad assumere i contorni cupi e inquietanti che meglio si addicono al destino cui, inconsapevolmente, il giovane cacciatore sta andando incontro[656]. Si tratta infatti di luoghi, come si evince dalle parole dello stesso re, *longinqua clausa abstrusa diversa invia* (v. 941). Come un novello cacciatore o addirittura un vigile segugio che fiuta la sua preda, il re si proclama dunque intenzionato a percorrere anche i luoghi più desolati e impervi pur di raggiungere la sua vittima designata. Ci sono due espressioni pronunciate dal re che mi sembrano particolarmente indicative di questo elemento: in primo luogo, al v. 938 egli afferma: *per omnes pertinax latebras premam* e poi, al v. 940, come per rafforzare ulteriormente questo concetto, soggiunge: *nullus obstabit locus*. Entrambi i passi citati sottolineano dunque l'intento del feroce inseguitore di braccare la propria preda in ogni luogo della terra, senza timori né esitazioni. Teseo ci fornisce poi un altro dettaglio atto alla creazione di questa nuova immagine di sé come *venator* nei versi finali di questo passaggio, quando afferma: *tela quo mitti haud queunt,/ huc vota mittam*. Come ogni cacciatore che si rispetti Teseo si immagina dotato di arco e frecce, ma, nel caso in cui queste dovessero mancare l'obiettivo, egli possiede un'arma ben più potente e di sicura efficacia: le preghiere rivolte a suo padre che divengono maledizioni, scagliate come potenti dardi contro l'incolpevole figlio[657].

---

[656]Della trasformazione della *silva* si è ampiamente discusso nel III capitolo del lavoro. Cfr. in proposito Solimano 1986, p. 101: «anche in questo caso, secondo l'esigenza della Steigerung, la caccia di Teseo è molto più feroce di quella rappresentata all'inizio del dramma; le *ignotae gentes* (v. 929-30), le *canae nives* (v.935), le *latebrae* (v. 938), gli ampi spazi, le zone inospitali attraverso le quali Teseo minaccia di inseguire senza requie il figlio, riconducono al mondo venatorio e asociale di Ippolito, che da cacciatore si trasforma in vittima braccata, pressata senza tregua, senza possibilità di scampo, da un cacciatore più spietato e sanguinario».

[657]A proposito dell'importanza della maledizione nella drammaturgia senecana Viansino 1968, p. 77 si richiama ad un passo di *Med*. (v. 812 ss.): *quodsi nimium saepe vocari / quaereris votis, ignosce,*

Dunque il motivo dell'inseguimento si arricchisce in questo passo di ulteriori funzioni e di nuove finalità ponendosi oltremodo in contrasto con taluni aspetti di cui ci siamo occupati in precedenza. Mi pare pertanto necessario mettere a fuoco due elementi di confronto particolarmente significativi. In primo luogo si instaura, come spesso accade nel dramma, una sorta di dialogo a distanza con alcuni passi che già abbiamo trattato in queste pagine. Facendo riferimento ai vv. 700-702, possiamo osservare che sia Fedra che il suo sposo manifestano l'intento di inseguire Ippolito, anche se ciò avviene con motivazioni del tutto differenti. È il *furor* d'amore a guidare i passi di Fedra, l'odio incontenibile muove quelli di Teseo. Questa antitesi viene messa in risalto tramite la costruzione di un immagine in realtà del tutto analoga: sia la regina che il suo sposo ritraggono sé stessi atti ad inseguire il giovane in luoghi che si caratterizzano per la loro solitudine e per la pericolosità: Teseo immagina il figlio in fuga attraverso l'Oceano e su monti gelati, così come Fedra si era dichiarata pronta a oltrepassare un *mare insanum*, a scalare monti e a guadare fiumi vorticosi per avvicinarsi alla sua preda. Entrambi i personaggi si connotano dunque per la decisa caparbia manifestata nel desiderio di catturare la propria vittima anche inseguendola per l'intero *orbis*[658].

Anche l'immagine delle armi non è priva di valore poiché si manifesta con precisa continuità all'interno del nostro motivo, inserendosi in un'interessante gioco di richiami che percorre l'intero dramma sin dal suo esordio. Al cacciatore invitato da Ippolito a vibrare un *missile telum* al v. 47 della monodia e alla *fera* raggiunta dai *tela* di Diana al v. 57, avevano fatto da significativa eco i *rigida gaesa*

precor:/ causa vocandi, Persei, tuos/ saepius arcus una atque eadem est/ semper, Iason. Su questo tema si rimanda altresì a Grimal 1965, p. 135.

[658]Si confronti, a tal proposito, Solimano 1986, p. 91: «Teseo inseguirà dovunque il figlio, senza dargli requie ... come Fedra ... dichiara di voler seguire, ma con animo ben diverso, anche se sempre *amens*, Ippolito (vv. 1179-80)»

che Fedra sogna di lanciare al v. 111 e l'infallibile arco di Cupido dipinto sia dalla regina che dal primo Coro dedito a scagliare precisi dardi contro tutti gli esseri viventi. Dunque il riferimento ai *tela* effettuato da Teseo istituisce uno spazio di novità all'interno di questa ingegnosa costruzione poiché il re dichiara apertamente di voler dirigere i suoi colpi contro il figlio e di essere pronto, nel caso in cui le sue armi non si rivelassero efficaci, a ricorrere persino all'aiuto divino del padre, per colpire il suo obiettivo.

2.4. Ippolito e l'*adsiduus comes*: l'inseguimento fatale.

E proprio Nettuno verrà prontamente in aiuto del figlio, assecondando i suoi propositi di vendetta e lanciando all'inseguimento del giovane principe un terribile mostro marino. Il IV atto, interamente dedicato al racconto del *nuntius* delle gesta di Ippolito, sino alla sua tragica fine, si presenta alquanto ricco di richiami utili al nostro tema.
Colpisce anzitutto l'esordio della narrazione del messaggero, proprio per l'immagine che ci fornisce del giovane cacciatore in fuga:

> *ut profugus urbem liquit infesto gradu*
> *celerem citatis passibus cursum explicans*[659]
>
> ("non appena ebbe abbandonato la città come un esule,
> gettandosi in una rapida corsa a passi veloci")

Ancora una volta Ippolito viene definito *profugus*, perché costretto ad abbandonare la propria patria. Ma, come ci suggerisce De Meo, questo termine è dettato «in Fedra dall'amarezza, (91), in Teseo dall'ira (929, 38), nel messo dalla

[659] v. 1000- 1001

pietà»[660]. A suscitare la fuga del giovane non sono però le crudeli parole del padre, di cui egli è ancora all'oscuro, ma l'orrore causatogli dalla dichiarazione d'amore della matrigna che lo spinge ad abbandonare la città contaminata da questa colpa *celere cursu.* «Hippolyte abandonne volontairement le sol de sa patrie, qu'il a pris en horreur à cause de la souillure que lui inflige le crime de Phédre. Il n'est pas "banni", il ignore que son père est de retour et même que la nourrice et Phèdre portent sur lui une accusation mensongère»[661]. Da questo momento prende avvio l'ultimo inseguimento di cui Ippolito sarà preda, quello che possiamo senza dubbio classificare come fatale. La lunga descrizione del *nuntius* tratteggia con precisione l'aspetto spaventoso dell'essere venuto dal mare e la confusione e il terrore che la sua comparsa suscita in tutti coloro che lo vedono. Tutti gli esseri viventi – uomini e animali – sono messi in fuga da questa terribile apparizione[662]: tutti tranne Ippolito che, affronta con coraggio una lotta che si preannuncia sin dal principio senza speranza. I vv. 1050-1056 descrivono molto chiaramente il valoroso comportamento di Ippolito e il suo coraggio, che emerge ampiamente a fronte del terrore di chi gli sta intorno[663]:

Tremuere terrae, fugit attonitum pecus
Passim per agros, nec suos pastor sequi
Meminit iuvencos; omnis e saltu fera
Diffugit, omnis frigido exsanguis metu
Venator horret. Solus immunis metu
Hippolytus artis continet frenis equos
Pavidosque notae vocis hortatu ciet.

[660]Cfr. De Meo 1990, p. 247.
[661]Cfr. Grimal 1965, p. 141.
[662]A proposito di questa descrizione si veda De Meo 1990, p. 256: «si notino le espansioni descrittive, secondo una tecnica cara a Seneca e già largamente messa in evidenza, specie nel prologo: la scena si allarga a tutto l'ambiente circostante, al gregge, ai giovenchi ai pastori, alle fiere e ai cacciatori, ai campi e alle selve». Potremmo concludere con Coffey-Mayer 1990, p. 181 che questa descrizione è "like a wall-painting".
[663]Per l'originalità di questa rappresentazione senecana si rimanda a Boyle 1987, p. 200: «Seneca's emphasis again. No detailed account of the effect of the bull on the countryside and Hipp.'s companions is to be found in Eur., Ov. or Rac.».

("Tremò la terra, fuggì quà e là per i campi
il bestiame atterrito, e il pastore dimenticò
di seguire i suoi giovenchi; ogni bestia fugge
dalla boscaglia, ogni cacciatore ha il sangue ghiacciato
dalla paura. Solo Ippolito non ha paura:
tiene a freno i cavalli spaventati
e li conforta col suono della nota voce".)

Suscita un certo interesse il fatto che Ippolito fugga precipitosamente davanti alle profferte amorose della matrigna, dalle quali non si sente in grado di difendersi, ma affronti con coraggio il mostro marino posto dal padre sulle sue tracce. Nel primo caso Ippolito non ha armi per affrontare il pericolo che gli si è posto dinnanzi: non conosce il codice con cui Fedra si esprime, non ha mai provato i sentimenti cui ella fa riferimento e, soprattutto, non intende entrare a far parte del corrotto mondo della matrigna. Una volta tornato nel suo mondo però, Ippolito, da cacciatore quale sente di essere, è pronto a scontrarsi con qualsiasi bestia feroce gli si faccia incontro e perciò, mentre le greggi e ogni sorta di *ferae* fuggono terrorizzate, senza che i pastori e i cacciatori, inorriditi, siano in grado di inseguirle, Ippolito si appresta con decisione ad andare incontro al nemico. Rivoltella individua in questo passaggio alcuni elementi antitetici di grande interesse, anche rispetto al necessario confronto con la monodia di Ippolito: «la reazione dei *rustici* alla comparsa del mostro è dunque accostata con sprezzo … al pavido, insensato comportamento delle fiere atterrite da uno spauracchio, motivo assai frequente nella letteratura latina[664]. In antitesi a questa assimilazione dell'agire umano all'istintualità animale, del cacciatore alla preda, accomunati dallo stesso *vanus terror*, viene riaffermato il dominio di Ippolito sul mondo selvaggio, e nuovamente riecheggiato un passo del prologo: la fatica eroica del *vincere tauros* (1067) riprende ed attualizza il ruolo di *victor* di fiere che il

[664] A tal proposito si possono citare innumerevoli *loci* significativi: Verg. *georg*. 3, 372; Ov. *rem.am*. 203; *fast*. 5, 173; Sil. It. *pun*. III 297. Sul tema ha riflettuto anche Giancotti, 1984, pp. 172.

protagonista riveste sin dall'inizio dell'azione drammatica»[665]. Potremmo parlare dunque, quantomeno per l'inizio di questa scena, di una sorta di duplice inseguimento: il toro emerge dalle acque con il solo scopo di prendersi la vita di Ippolito e per questo lo cerca, lo stana e gli infligge una morte orrenda. Diversamente da quanto aveva immaginato Teseo però, trovandosi di fronte al pericolo, Ippolito, dapprima, non fugge, ma intende affrontare coraggiosamente il suo destino.

Quel destino, però, è ormai segnato, e così il giovane, che tenta invano di tenere a freno i cavalli terrorizzati, è costretto ad una fuga precipitosa ed incontrollata mentre il suo inseguitore, definito efficacemente al v. 1077 *adsiduus comes*[666], si fa sempre più vicino:

> *sequitur adsiduus comes*
> *nunc aequa carpens spatia, nunc contra obvius*
> *oberrat, omni parte terrorem movens.*
> *Non licuit ultra fugere: nam toto obvius*
> *incurrit ore corniger ponti horridus*[667].
>
> ("Compagno ostinato, il mostro lo incalza
> ora corre a pari con lui, ora gli si para davanti,
> suscitando terrore da ogni parte.
> Non è più possibile fuggire: infatti l'orrendo toro marino
> si drizza in corsa davanti a loro con la bocca spalancata".)

Anche in questo caso la corrispondenza antitetica con il monologo emerge chiaramente dall'appellativo rivolto al toro mostruoso giacché «the taurine sea-monster pursues Hippolytus as a constant companion … an ironical echo of his

[665]Cfr. Rivoltella 1998, p. 420. In relazione a questa scena si veda anche Caviglia 1990, p. 129.

[666]A proposito di questa espressione si rimanda a De Meo 1990, p. 261. Lo studioso rileva anche come l'idea dell'inseguimento da parte del mostro marino sia riscontrabile anche nel *Coronato* (v. 1231). A proposito dell'utilizzo dell'espressione *adsiduus comes*, Caviglia 1990, p. 131 afferma: «il solo *comes*, *adsiduus comes* che sia rimasto all'eroe è quell'indecifrabile figlio del mare, che sembra prodigiosamente moltiplicarsi, spazialmente ubiquo, in una spirale di movimenti che ne ripete la natura, ultima e fondamentale, di serpente sinuoso».

[667]vv. 1077-1081.

call to Diana to the hunt they share in his opening lyrics (*ades en comiti*, 'be present to your companion', 54)».

Il toro dapprima segue, poi raggiunge la sua preda, parandoglisi dinnanzi, e infine impedisce ogni via di fuga, scagliandosi ferocemente contro la sua vittima oramai chiusa in trappola.

Finalmente Ippolito, che da molto tempo nelle parole degli altri protagonisti del dramma aveva perso il suo ruolo di cacciatore per assumere quello di preda degli opposti voleri della matrigna e del padre, vittima di un vero inseguimento, è stato stanato e brutalmente ucciso, proprio in quei boschi dove, nei versi d'esordio del dramma, lo avevamo conosciuto intento a dare ordini per una caccia di cui ignorava sarebbe divenuto vittima predestinata.

2.5. *Per Styga*: l'inseguimento di Ippolito anche oltre la morte

Ippolito però, non è destinato a trovare pace nemmeno nella morte. Sia Fedra, che aveva desiderato inseguirlo nelle sue *silvae* per cominciare una nuova vita, sia Teseo, che proprio in quelle selve, grazie alle sue maledizioni, lo aveva privato della vita, intendono seguirlo anche dopo la morte, nell'oscuro regno di Dite.

Dopo aver svelato la verità allo sposo, poco prima di togliersi la vita, Fedra pronuncia infatti alcuni versi di estremo valore per la nostra analisi:

> *et te per undas perque Tartareos lacus,*
> *per Styga, per amnes igneos amens sequar*[668].

[668] vv. 1179-1180. A proposito di questi versi Coffey -Mayer 1990, p. 188 asseriscono giustamente: «for the third time Phaedra promises to follow her beloved; this time she means it!». Zwierlein 1987 sosteneva che i vv. 1179 s. non fossero originali ma interpolati sul chiaro modello dei vv. 700-702. In particolare l'immagine di una Fedra *amens* proposta in questa sede si troverebbe in netto contrasto con le considerazioni che la stessa regina propone nei versi immediatamente precedenti e successivi a quelli citati. Fedra sembra desiderosa di morire in effetti più per purificarsi dalle sue colpe che per inseguire nuovamente l'amato. La tesi di Zwierlein non ha però raccolto molti consensi. Ad esempio Lieberg 1986/87, pp. 363-70 offre un interessante

("E ti seguirò per le onde dei laghi infernali,
per lo Stige, per i fiumi di fuoco, perdutamente".)

Non può sfuggire l'evidente rapporto che si instaura fra questi versi e i vv. 700-702. La loro costruzione è infatti pressoché identica dato che Fedra ricrea un elenco di luoghi in cui intende seguire l'amato che risulta del tutto simile a quello già prodotto nel II atto. La differenza sostanziale, in quest'occasione, è che i luoghi cui Fedra fa accenno non si trovano più sulla terra ma appartengono al regno degli Inferi. Non sfugga inoltre il fatto che Fedra, che si era detta pronta ad attraversare le fiamme e i gorghi dei fiumi per seguire Ippolito, realizzi ora realmente questa intenzione, scegliendo di raggiungere il figliastro fra le onde infuocate dei fiumi infernali. La specularità insita in questi due passaggi viene però messa in evidenza in maniera inequivocabile tramite il riutilizzo della *iunctura* posta alla fine del verso: il nesso del v. 1180 *amens sequar* ricalca infatti in maniera sostanzialmente identica l'espressione del v. 702 *amens agar* con la sola modifica della forma verbale utilizzata.

Questo evidente motivo di continuità serve a dimostrare la profondità del sentimento della regina la quale, non riuscendo ad realizzare il suo desiderio in vita, è pronta – come già aveva anticipato nel corso del II atto dichiarando che avrebbe seguito l'amato *quacumque gressus tuleris* (v.702) – a raggiungere il giovane ovunque egli si trovi[669]. «Il ritorno del motivo, quell'*amens sequar*,

commento di questo passo confutando severamente la tesi dello studioso. Lieberg propone inoltre un confronto con la descrizione virgiliana dell'Inferno in *aen.* 6, 295 ss.: «così *undas* corrispondeva a *acherontis ad undas* (v. 295), *lacus*, nel senso di palude, a *Cocyti stagna alta* (v. 323), *Styga* a *Stygiam paludem* (v. 323), infine *Tartareos* e *amnes igneos* a *flammis ... torrentibus amnis*, / *Tartareus Phlegethon* (vv. 550s.)». Lieberg rileva altresì la ripresa di questo passo effettuata da Lucano nella Farsaglia (IX, 101 s.): *iam nunc te per inane chaos, per Tartara, coniux,/ si sunt ulla, sequar.*

[669]Cfr. a tal proposito Gazich 1997, p. 373: «il *sequi* è comparso altre volte nella tragedia e l'*amens* è uno dei più tipici modi di presentare la passione elegiaca, il *furor* che rende incapaci di vivere la vita controllata: questa *iunctura* richiama in tutta la sua pienezza il *topos* elegiaco dell'amante che segue l'amato oltre la morte. Fedra non si pente, non rinnega nulla nel finale: l'odio per

garantisce la persistenza della volontà di seguire l'amato, non per realizzare nell'aldilà una felicità impossibile, ma per essere uniti nel comune destino di morte»[670].

Oltre all'antitesi "spaziale" insita in questi versi, occorre riscontrarne anche un altra che riguarda il diverso atteggiamento con il quale la regina si rapporta al figliastro in questi due momenti. Mentre in seguito alla dichiarazione ella aveva riconosciuto la propria colpa affermando però di non potervi porre rimedio, ora ella sembra accostarsi al cadavere del figliastro con tutt'altro spirito. Fedra crede di poter riacquistare il proprio *pudor* e la propria innocenza sacrificando la propria vita colpevole e, in tal maniera, ritiene di potersi finalmente accostare al figliastro libera da ogni colpa. Ella lo afferma apertamente a partire dal v. 1176:

hac manu poenas tibi
solvam et nefando pectori ferrum inseram,
animaque Phaedram pariter ac scelere exuam

("Caccerò il ferro
in questo petto scellerato e con un solo colpo
libererò Fedra dalla vita e dalla colpa".)

e poi ancora nell'invocazione del v. 1189 s.:

o mors pudoris maximum laesi decus
confugimus ad te[671].

Teseo .. ma soprattutto l'amore per il corpo di Ippolito, la sua immagine ossessiva».

[670]Cfr. Gazich 1997, p. 374. A tal proposito si rimanda anche a Grimal 1965, p. 159. A tal proposito mi sembra interessante citare la riflessione sintetica proposta da Segal 1987, p. 343: «its ultimate result is her 'pursuit' of Hippolytus to Hades (1179f.), which fuses her original 'pursuit' of Theseus to Hades (254) and her mad 'pursuit' of Hippolytus in her love».

[671]Per questo passo Viansino 1968, p. 189 propone il confronto con una *sententia* di Sen. Reth. contenuta in *contr.* 2, 7, 9: *feminae quidem unum pudicitia decus est.* Sul tema si veda anche Giancotti 1984, p. 177: «... ella incontra solo un'interlocutrice, che resta muta: la morte: la invoca come pace, purificazione, ultimo rifugio».

("O morte, solo sollievo di un amore colpevole,
sei tu il mio rifugio!")

Fedra dunque, convinta di espiare, insieme alla vita, anche la sua colpa (v. 1178) e considerando la morte come il massimo riscatto della purezza intaccata dallo *scelus* commesso, poco dopo aver pronunciato queste parole si toglierà realmente la vita, dando dimostrazione, ora più che mai, della profondità con cui la passione per Ippolito è si è fatta strada nel suo animo.

Sebbene vi siano alcuni evidenti punti di contatto, la situazione di Teseo ci si presenta in maniera alquanto differente. In seguito alla scoperta della verità e al suicidio della sposa, il re, ridotto al limite estremo della disperazione, dopo aver invocato per sé i supplizi infernali più crudeli, prorompe in una affermazione assolutamente significativa:

dehisce tellus, recipe me dirum chaos,
recipe, haec ad umbras iustior nobis via est:
natum sequor – ne metue qui manes regis:
casti venimus[672];

("Apriti terra, accoglimi tremendo Caos,
accoglimi: adesso la mia discesa alle ombre ha un motivo più giusto:
seguo mio figlio. Non temere re dei morti:
vengo con cuore puro;")

Teseo chiede agli dei, o meglio, al *dirum Chaos*[673], di riaccoglierlo fra le ombre cui tanto faticosamente è fuggito e motiva tale richiesta con l'asserzione *natum sequor*. Anche l'eroe manifesta a questo punto il medesimo desiderio della sposa: quello

[672]vv. 1238-1241. Lieberg 1986/87, p. 369 individua nella corrispondenza fra questo passo e i vv. 1179 s. la dimostrazione dell'autenticità di questi ultimi.

[673]In un recente articolo Mazzoli 2006, pp. 106-117 si è occupato delle 'architetture del chaos' in Seneca tragico, sostenendo, fra l'altro che «sul piano semantico, prevale nettamente – e certo coincide con l'*imitatio* dei prediletti poeti augustei, Virgilio e Ovidio – l'accezione infernale (con dieci occorrenze su dodici)» (p. 110). Fra queste possiamo dunque inserire anche la nostra. Mazzoli individua inoltre un interessante legame fra il prologo, visto come modello di *cosmos* e di pace e l'epilogo del dramma sul quale invece si abbatte il *chaos*. Questo tipo di considerazione è da considerarsi valida non solo per la *Phaedra* ma per l'intera drammaturgia senecana.

di morire per raggiungere il figlio nell'Ade[674]. Mentre Fedra ritiene così di poter stare vicino all'amato quantomeno dopo la morte, espiando il proprio delitto col suicidio e riconquistando così la propria *castitas*, il significato che Teseo dà a questo gesto è del tutto differente: egli vede nella morte la sola punizione conforme alla gravità della colpa commessa ai danni del figlio. Per questa ragione egli la definisce *una via iustior* rispetto a quella intrapresa in precedenza per seguire il compagno Piritoo in un'impresa pericolosa ed empia. Diversamente da quanto avviene nel caso di Fedra, il re, pur desiderando la morte, e pregando di essere risucchiato nel Tartaro, non viene esaudito dagli dei – e perciò prorompe nel celebre *non movent divos preces* del v. 1242[675] – e così rimane in vita, destinato, come afferma il coro al v. 1244 ad un *tempus aeternum querellis*. Come avviene per Edipo, la vita, non la morte, è la pena più crudele che si possa infliggere al colpevole: la solitudine e il senso di colpa gli saranno compagni, tormentandolo più del macigno di Sisifo o del feroce avvoltoio di Tizio. La scelta di Teseo di non togliersi la vita non è dunque dettata dalla viltà, quanto piuttosto della precisa volontà di auto-punirsi per il terribile *scelus* commesso. «L'Inferno, che aveva invocato, egli se lo porta addosso, e ne soffre fisicamente e psichicamente tutti i tormenti in una totale interiorizzazione. Il *sensus malorum* da cui libera la morte, si intensifica e prende consistenza in una vecchiaia desolata, solitaria, piena di rimorsi e di disperazione»[676].

---

[674]Già Solimano 1986, p. 89 si era soffermata su questa corrispondenza antitetica osservando: «unica giusta soluzione per Teseo è seguire il figlio nell'Ade, così come Fedra definisce *iustus* il *mucro* col quale squarciare il suo *pectus impium* (vv. 1197 con accorto chiasmo e antitesi), e soprattutto si dichiara pronta a seguire Ippolito nelle regioni infernali ... concludendo così un motivo che prendendo le mosse da Eur. ... e poi da Ov. ... subisce un costante sviluppo nel corso del dramma ... inserendosi nel tema della caccia di importanza strutturale».

[675]A questa affermazione di Ippolito Secci 2002, pp. 52-70 ha dedicato un interessante articolo riflettendo in particolare sul tema delle preghiere agli dei che restano inascoltate giacché «le *preces* delle tragedie senecane che ottengono risposta dagli dei sono soltanto quelle che alterano la realtà umana in senso negativo».

[676]Cfr. Solimano 1986, p. 95.

Occorre infine prestare attenzione ad un altro elemento di apparente continuità con quanto affermato da Fedra: Teseo proclama la certezza che giungerà negli Inferi *castus.* Nonostante il riferimento possa risultarci del tutto simile a quello pronunciato dalla sua sposa, ritengo che nell'affermazione del re l'aggettivo acquisti un significato molto diverso. Il *venimus casti* del v. 1241, fa riferimento, a mio parere, non al recupero della propria purezza, giacché non ritengo che Teseo consideri la sua colpa così facilmente espiabile, ma alle intenzioni "pure" dell'eroe che – diversamente da quanto era avvenuto in passato quando si era recato fra i morti per sostenere l'impresa dell'amico Piritoo, intenzionato a sedurre Proserpina – ora desidera solamente seguire il figlio che ha ingiustamente condannato a quei luoghi oscuri. Dunque «Theseus admit the criminal purpose of his first journey to hell and explains in the next line that he is not accompanying the lustful Pirithous but his own chaste son»[677].

3. UN'ULTERIORE COSTRUZIONE ANTITETICA: LO *SPARAGMÓS* DI IPPOLITO

Prima di concludere questa lunga dissertazione sul motivo dell'inseguimento è necessario soffermarsi su un altro motivo strettamente connesso e direttamente consequenziale a quello trattato sino ad ora.

La trasformazione di Ippolito da cacciatore a preda si sviluppa infatti in un altro interessante aspetto contrastivo che emerge con chiarezza solo dopo la morte del giovane: quello che viene normalmente definito lo *sparagmós* di Ippolito[678].

---

[677]Cfr. Coffey-Mayer 1990, p. 194.

[678]Degl'Innocenti-Pierini 2003, p. 243 ci fornisce alcune interessanti notizie sulla funzione rituale e simbolica dello *sparagmós* in molte saghe mitiche: « si pensi al *maschalismós* delle membra di Absirto, nella località definita poi Tomi, che Medea attua per ritardare l'inseguimento del padre ... oppure alle morti connesse a riti misterici o dionisiaci come quelle di Osiride, Orfeo, Licurgo o Penteo. Non bisogna poi dimenticare come a Roma si assista all'estendersi di simili scene di smembramento anche in riferimento a personaggi, che nelle fonti greche a noi conosciute non subiscono un simile oltraggio del corpo: emblematico è il caso di Ettore». Dopo aver preso in esame questi esempi di smembramento del corpo la Pierini conclude però (p.

Come si è già avuto modo di accennare nella sezione introduttiva del capitolo, vi è in particolare un modello greco dal quale questa sanguinosa scena ha certamente tratto ispirazione: quello delle *Baccanti* euripidee: «la gioia della carni crude, il sangue del capro di cui parla il coro; ossia l'uccisione di un animale che viene fatto a brani con le nude mani (*sparagmós*) e il successivo banchetto di carni crude (*omophaghía*). Due grandi scene della Baccanti euripidee sono precisamente modellate su questo rituale: quando le menadi fanno a pezzi il bestiame dei pastori tebani, e successivamente quando Penteo è dilaniato vivo da sua madre stessa»[679].

La vicenda del re Penteo, fatto a brani dalle Menadi invasate da Dioniso, non può però non richiamare alla mente anche quella di un altro personaggio mitico vittima della stessa terribile sorte, e, per di più, unito da un legame di parentela con il re di Tebe: Atteone. La vicenda del giovane cacciatore, devoto alla dea Artemide e smembrato dai suoi stessi cani per aver fatto adirare gli dei, presenta chiaramente molteplici tratti in comune anche con quella del "nostro" Ippolito, fra i quali spicca evidentemente l'orrenda fine toccata ad entrambi. Le ragioni per le quali il giovane suscitò l'ira degli dei e taluni dettagli della vicenda ci sono noti attraverso versioni discordanti: l'elemento sul quale tutti concordano è tuttavia proprio la questione dello sbranamento da parte dei suoi fidati compagni di

245) che «lo *sparagmós* di Ippolito ... non deve il suo significato ultimo a particolari esigenze rituali, ma appare piuttosto un motivo di derivazione letteraria atto a suscitare il *pathos*, profondamente coerente con il gusto di Seneca e, più in generale, dei Latini».

[679] Guidorizzi 1989, p. 15. Lo studioso riflette ampiamente anche sulla costruzione antitetica del dramma in cui si scontrano due mondi e due modi di vivere totalmente opposti : «è appunto questo il grande conflitto culturale che Euripide propone: come possono coesistere ed integrarsi due mondi così radicalmente antitetici? Com'è possibile per lo stesso individuo partecipare all'ambiente civilizzato della polis e nello stesso tempo abbandonarsi all'ebrezza che Dioniso offre? I personaggi delle *Baccanti* danno una risposta in termini di pura alienazione: è possibile solo a patto che una persona sia 'due'; e infatti in vari modi sulla scena appaiono sdoppiati tutti i personaggi» (p. 19 s.).

caccia[680]. È lo stesso Euripide, nelle Baccanti, a richiamare alla mente, per bocca di Cadmo, ben prima della crudele uccisione del re, la macabra vicenda del cugino:

ὁρᾷς τὸν Ἀκτέωνος ἄθλιον μόρον,
ὃν ὠμόσιτοι σκύλακες ἃς ἐθρέψατο
διεσπάσαντο,κρείσσον᾽ἐν κυναγίαις
Ἀρτέμιδος εἶναι κομπάσαντ᾽, ἐν ὀργάσιν[681].

("Considera l'infelice destino di Atteone,
che fu divorato nei campi da quegli stessi cani
che aveva allevato, perché si era vantato
di essere un cacciatore migliore di Artemide"[682].)

Secondo la versione del mito scelta da Euripide – chiaramente in funzione della vicenda tragica messa in scena – Atteone sarebbe stato punito da Artemide per essersi considerato un cacciatore migliore della dea. Cadmo, tramite questo riferimento, intende pertanto mettere in guardia il re contro i rischi insiti in un comportamento superbo nei confronti della divinità, proprio in relazione

[680]Atteone, figlio di Aristeo e Autonoe, caro ad Artemide e frequentemente suo compagno di caccia, secondo alcune versioni suscitò l'ira della dea avendola spiata nuda mentre si bagnava ad una fonte (Call. *hymn*, V 107-116). Secondo la versione riportata da Euripide ella invece si adirò perché il giovane aveva dichiarato di essere un cacciatore più valente della stessa dea. Secondo un altro mito infine il giovane fu punito da Zeus per aver oltraggiato Semele (Stesicoro fr. 136 Page; Apollodoro 3, 4, 4). Secondo alcune fonti egli fu trasformato in cervo e poi smembrato dalle bestie che non lo avevano riconosciuto, secondo altre non vi fu alcuna trasformazione ma Atteone fu soltanto coperto con una pelle di animale e i cani gli si scagliarono contro perché aizzati dalla divinità. A tal proposito si rimanda alle osservazioni di Barberi Squarotti 1993, p. 181che propone un interessante confronto fra la versione del mito scelta da Callimaco e quella invece utilizzata da Euripide: «nell'inno "Per i lavacri di Pallade" le forme e i modi della poesia di Callimaco sembrano aver contaminato le ragioni della colpa del figlio di Autonoe, al quale si accenna per confortare, con un autorevole riscontro mitologico la storia dell'accecamento di Tiresia. Si scopre così che il suo misfatto è del tutto simile a quello che all'indovino di Tebe costa la vita, ma certo non una vendetta altrettanto accanita e micidiale. Euripide segue invece una versione che, attribuendogli la responsabilità di aver sfidato Artemide con superbia e protervia, riconduce senz'altro la sua colpa al concetto tradizionale di *hybris,* smarritosi nel gusto decadente del poeta alessandrino e sostituito con il sacrilegio che ha i riflessi languidi ed equivoci della contemplazione del corpo nudo della dea».

[681]Eur. *Bacc*. vv. 337-340.

[682] Traduzione G. Guidorizzi, Venezia 1985.

all'atteggiamento tenuto da Penteo nei riguardi del culto di Dioniso. La scelta di citare proprio Atteone, fra i molti esseri umani puniti per lo stesso delitto, è indice della precisa strategia di richiami messa in atto da Euripide e finisce per rappresentare una sorta di funesta previsione di ciò che realmente accadrà a Penteo. Si noti infatti come Cadmo non si limiti a mettere in guardia il re in maniera generica, ma gli auguri nello specifico di non incorrere nella stessa sorte del cugino: evenienza che, puntualmente, si realizzerà. «Il riferimento al mito di Atteone conduce inequivocabilmente alla sfera della caccia. Atteone è un cacciatore, Dioniso un dio dedito alla caccia e lo stesso Penteo pretende di trasformarsi in cacciatore, come se l'eredità comune fosse un destino segnato dalla caccia»[683]. In una fra le scene più crude dell'intero teatro euripideo, infatti, Penteo verrà dapprima ferocemente inseguito e poi brutalmente massacrato dalle seguaci di Dioniso guidate, in una *climax* di orrore, dalla sua stessa madre. Ci limiteremo in questa sede a riportare il momento più cruento di questa lunga sequenza, nonché quello maggiormente utile al nostro scopo[684]:

ἡ δ᾽ ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους
κόρας ἑλίσσουσ᾽,οὐ φρονοῦσ᾽ ἃ χρὴ φρονεῖν,
ἐκ Βακχίου κατ εἰχετ᾽, οὐδ᾽ἔπειθέ νιν.
Λαβοῦσα δ᾽ὠλένης ἀριστερὰν χέρα,
πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος
ἀπεσπάραξεν ὦμον, οὐχ ὑπὸσθένους,
ἀλλ᾽ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν:
Ἰνὼ δὲ τἀπὶ θάτερ᾽ἐξειργάζετο,
ῥηγνῦσα σάρκας, Αὐτονόη τ᾽ὄχλος τεπᾶς
ἐπεῖχε βακχῶν[685]*:*

[683]Barberi Squarotti 1993, p. 180.

[684]Per quanto concerne la funzione rituale dello *sparagmós* di Penteo si rimanda in particolare a Segal 1982 pp. 36 s. e 48 ss.

[685]Eur. *Bacc*. 1122-1131. A proposito di questo passaggio Gahan 1987 pp. 380 e ss. individua nello specifico il confronto con la *Phaedra* sostenendo che: «from line 1093 on, Seneca in the Phaedra appears to make allusions to the bizzare death of Pentheus as reported by the messenger in the *Bacchae*. These allusions take the form of paraphrases of word groups, repetitions of speech

("lei aveva la bava alla bocca, roteava le pupille
rovesciate all'indietro, era fuori di sé,
posseduta da Bacco. Non l'ascoltò.
Afferra il braccio sinistro
puntellandosi contro il fianco dello sventurato,
e gli strappa la spalla, senza fatica
perché il dio le aveva donato nelle mani una forza prodigiosa.
Ino compì l'opera dall'altra parte,
e ne spezzò le membra, e così pure Autonoe
e tutto il gruppo delle baccanti".)

Proprio il più feroce inseguitore delle Baccanti, colui che era salito, per spiare i loro riti, sul monte Citerone, finisce per divenire vittima predestinata della sua stessa caccia, pagando così il fio della sua *hybris* contro Dioniso. Concordiamo quindi senz'altro con le osservazioni di Barberi Squarotti che individua un profondo legame fra queste due vicende mitiche: «ogni particolare concorda. Penteo come il cugino è sbranato da cagne inferocite e accecate da un dio perché realizzino la sua vendetta. Atteone viene ucciso dalle cagne "che egli stesso aveva allevato" (v. 338), Penteo dalle donne che lo avevano allevato: Agave e le sorelle Autonoe e Ino. In entrambi i casi, affinché il rovesciamento si compia in tutta la più assoluta e inesorabile tragicità, gli strumenti della punizione divina e gli artefici della sventura sono coloro che più avrebbero dovuto ricompensare l'affetto e la fiducia della vittima»[686].

patterns, and on occasion of what seem to be free translations (p.386). Oltre che al momento dello smembramento Gahan fa riferimento soprattutto a quello della ricomposizione finale del corpo individuando precisi elementi di emulazione senecana in quel passo. Lo studioso, inoltre, sostiene che si trattasse di una procedura molto utilizzata dagli autori della "silver age" che presupponeva un pubblico colto e capace di leggere fra le righe il riutilizzo senecano del materiale euripideo. Sulla scorta di un importante lavoro di Tarrant 1978, p. 213-63, Gahan rileva altresì la possibile presenza di richiami al teatro arcaico e in particolare alle (perdute) baccanti di Accio.

[686]Barberi Squarotti 1993, p. 180. Cfr anche Segal 1982, p. 33: «Actaeon is destroyed by the very dogs (female) "which he nurtured" (ethrepsato, 338). Pentheus, in the inversion of his hunting also experiences a reversal of "nurture" from females, death instead of life; his mother and aunts momentarily appears as "dogs" that hunt him down (731; cf 977, 872)».

Al di là della questione più propriamente religiosa, che non tocca, se non in maniera cursoria, il nostro dramma, certamente queste due vicende mitiche riportate da Euripide hanno esercitato una profonda influenza per la costruzione della scena in questione della *Phaedra.* Come di consueto però tale influsso risulta mediato e condizionato dalle molteplici riprese latine del motivo dello smembramento dell'eroe a partire da quelle relative proprio ad Atteone e a Penteo presenti nel III libro delle *Metamorfosi* ovidiane (III, 173- 252 e 710-728); ma tenendo anche in considerazione la rievocazione virgiliana della morte di Orfeo (g*eorg*. IV, 453-527) «decapitato e fatto a pezzi dalle donne dei Cíconi durante i sacri riti divini e le orge notturne di Bacco»[687] ripresa a sua volta nel poema ovidiano (*met*. XI 1-66)[688].

È sicuramente il racconto ovidiano della metamorfosi di Atteone a catturare maggiormente la nostra attenzione giacché esso si pone esattamente al crocevia fra i modelli greci e la ripresa senecana fornendo così al nostra poeta alcuni importanti spunti per la costruzione della vicenda narrata.

In linea con la propria propensione per l'elegia, anche nel suo poema maggiore Ovidio sceglie di seguire la versione callimachea del racconto di Atteone, attribuendo al giovane cacciatore la colpa di aver osservato – per altro involontariamente – la dea Diana che *venatu fessa solebat/ virgineos artus liquido perfundere rore* (vv. 163-164). Naturalmente il poeta racconta, con dovizia di dettagli, la metamorfosi del giovane in un cervo (*nec plura minata/ dat sparso capiti vivacis cornua cervi,/ dat spatium collo summasque cacuminat aures/ cum pedibus manus, cum longis bracchia mutat/ cruribus et velat maculoso vellere corpus;* vv. 193-

[687]Beltrametti 2007, p. 35.

[688]Della vicenda di Orfeo scegliamo di non occuparci per ragioni di spazio e perché – viste le innumerevoli caratteristiche che li accomunano, sia nella scelta di vita che nel destino di morte – la caratterizzazione del personaggio di Atteone si confà maggiormente a quella delineata da Seneca per il nostro Ippolito.

197) che gli impedirà di difendersi dall'attacco dei fidati cani. Proprio sulle razze dei cani, sui loro nomi e sulle loro caratteristiche, Ovidio indugerà a lungo costituendo un vero e proprio catalogo[689] (vv. 206-225) dal quale Seneca trae ampiamente spunto nella monodia che costituisce una colonna portante nell'architettura della antitesi di cui stiamo per occuparci. La presenza dei cani nella monodia si riscontra infatti sia nella prima (vv. 31-43) che nella seconda sezione (vv. 77-81). Sebbene nella prima parte del *canticum* si dedichi molta più attenzione alle razze dei cani e ai loro atteggiamenti, vi sono quantomeno due aspetti che accomunano queste due scene descrittive. In entrambi i casi infatti si pone l'attenzione sul *rostrum* dei cani, ora (v. 41) *pressus* a fiutare la preda, ora (v. 77) *rubicundus* per il *multo sanguine* dell'animale ormai catturato. Inoltre dapprima (v. 38), cercando le loro vittime nelle cavità delle rocce, i cani fanno riecheggiare i loro latrati, quegli stessi latrati che al termine della caccia (vv. 81 s.) saranno *signum* del favore di Diana. È come se Seneca raccontasse questa scena in due puntate, interrompendola nella prima parte per presentarne poi il finale nella seconda.

Venendo ora ad esaminare la descrizione vera e propria dell'uccisione e dello smembramento di Atteone – quella cioè che maggiormente ci riporta alla

[689] A proposito di questo catalogo mi sembrano interessanti le osservazioni di Barchiesi 2007, p. 159: «Con una sfida beffarda e provocatoria a tutte le regole tradizionali del narrare, Ovidio inserisce nel punto cruciale della storia un catalogo di trentatré (poi aumentato a trentasei ai vv. 232-3) fra i cinquanta cani di Atteone; poi si interrompe capricciosamente con un richiamo alla *mora*, il ritardo che questa enumerazione imprime al ritmo narrativo, proprio in un momento di accelerazione dell'azione narrata». Barchiesi elenca inoltre una serie di cataloghi di cani tramandatici dalla tradizione e soprattutto si sofferma sul fatto che i nomi scelti da Ovidio siano tutti nomi parlanti « cioé adattati al contesto di caccia e al tema del cacciatore cacciato: i commenti del narratore entrano spesso in risonanza con le etimologie greche. Oltre a sfidare le convenzioni della narrativa con la sua ridondanza, l'enumerazione ha una funzione nel contesto: la distinzione onomastica dei cani che formano la muta è un segno della loro subordinazione al padrone, destinata ad entrare in crisi quando la natura riprende il sopravvento sul controllo linguistico umano e la voce del padrone non riesce più a scandire il proprio nome (v.230). I nomi sono anzi ciò che caratterizza il cane come animale civilizzato, e rappresentano l'imposizione del linguaggio umano e del rapporto di controllo e dominio sulla natura indifferenziata dell'animale: Ovidio rievoca questa presenza di Atteone come allevatore e addestratore, proprio quando essa è messa in crisi dal paradosso della metamorfosi» (p. 160).

tematica antitetica di cui ci stiamo occupando – riscontriamo la presenza di alcuni passaggi funzionali a fornirci un'immagine vivida della sorte del cacciatore:

prima Melanchaetes in tergo vulnera fecit,
proxima Therodamas, Oresistrophos haesit in armo
….
dominum retinentibus illis
cetera turba coit confertque in corpore dentes[690]

("le prime ferite sul dorso gliele inflisse Melanchete,
le successive Terodamante, Oresitrofo invece gli si attaccò ai fianchi
…
mentre quelli tenevano fermo il padrone,
il resto della muta s'ammassava conficcando i denti sul corpo"[691].)

e ancora:

vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre,
non etiam sentire canum fera facta suorum
undique cicumstant mersisque in corpore rostris
dilacerant falsi dominum sub imagine cervi,
nec nisi finita per plurima vulnera vita
ira pharetratae fertur satiata Dianae[692].

("certo, Atteone sarebbe voluto esser lontano, ma è lì vicino, e avrebbe voluto vedere
ma non sperimentare anche gli atroci assalti dei suoi cani.
Questi lo circondano da ogni lato e affondando i denti nel corpo
sbranano il padrone, celato sotto le false spoglie del cervo.
E si tramanda che l'ira di Diana arciera non si saziò
se non quando fu spenta la vita di lui per le molteplici ferite"[693].)

[690]Ov. *met.* III, 232-236.
[691] Traduzione: Scivoletto 2000.
[692]Ov. *met.* III, vv. 247-252. A proposito di questi versi Barchiesi 2007, p.163, individua efficacemente il ribaltamento del proprio ruolo di cui Atteone è vittima, commentando: «il rovesciamento del piacere della caccia, interpretato come un alienato spettacolo crudele, arriva qui ad una sorta di contrappasso, salvo che la legge divina che Atteone ha tresgredito è anch'essa alienata rispetto alla comprensione del narratore e dei lettori. L'uso di termini come *spectacula* e *videre* è uno dei vari elementi che collegano la morte di Atteone allo spettacolo della *venatio* nell'anfiteatro».
[693] Traduzione: Scivoletto 2000.

Per un commento di questo passaggio ci affidiamo alle efficaci osservazioni di Segal: «la condizione di Atteone successiva alla trasformazione sposta interamente su di lui la potenziale vulnerabilità di Diana, ma, a differenza della dea, il giovane è privo di una folla di seguaci che gli facciano da scudo e invece di guidare i suoi compagni di caccia e la sua muta di cani, è lui la preda solitaria, attorniata da ogni lato dai suoi stessi cani che 'affondano i loro musi nel suo corpo'; mentre all'inizio Atteone aveva posto fine alla caccia quando ne aveva avuto abbastanza (III 149 *satis*), Diana ne ha 'abbastanza' della sua ira (*ira... satiata Dianae*) solo quando la vita di Atteone si conclude 'a causa di moltissime ferite (III 249.52)»[694].

Potremmo dilungarci ancora lungamente su taluni antecedenti latini di rilievo per la scena dello smembramento di Ippolito[695]; tuttavia la vicenda paradigmatica di Atteone, cacciatore caro ad Artemide divenuto preda ferocemente cacciata e fatta a pezzi dai suoi stessi cani, grazie alle evidenti somiglianze con la vicenda del figlio di Teseo, ci spinge a questo punto a ricondurre le nostre riflessioni nell'alveo del dramma senecano.

---

[694]Segal 2005, p. LVII-LVIII. Sulla questione si rimanda anche a Segal 1998.

[695]Anche la tragica fine di Penteo narrata alla fine del III libro presenta in effetti taluni caratteri interessanti soprattutto per ciò che concerne la cruda narrazione dello smembramento del re: *ruit omnis in unum/ turba furens; cunctae coeunt fremituque sequuntur/ iam trepidum, iam verba minus violenta loquentem,/ iam se damnantem, iam se peccasse fatentem./ saucius ille tamen «fer opem, matertera!» dixit/ «Autonoes moveant animos Actaeonis umbrae»./ Illa quis Actaeon nescit dextramque precantis/ abstulit; Inoo lacerata est altera raptu./ Non habet infelix quae matri bracchia tendat,/ trunca sed ostendens dereptis vulnera membris/ «aspice mater!» ait; visis ululavit Agave/ collaque iactavit movit que per aera crinem/ avulsum caput digitis complexa cruentis* (vv. 715-727).
Alcuni elementi risultano chiaramente mutuati dalla narrazione euripidea- per esempio il richiamo alla vicenda di Atteone e le implorazioni rivolte da Penteo in direzione della madre, sorda ad ogni richiamo – ma si riscontra in questa narrazione una certa maniera di indulgere sui dettagli più macabri e crudi della vicenda che ci rimanda piuttosto allo stile di Seneca. Ancora una volta Barchiesi 2007, p. 239, commenta efficacemente questo passaggio e soprattutto la scena finale della decapitazione: «nel crescendo finale Penteo conosce la morte più orrida che la fantasia tragica possa immaginare: morire per mano della propria madre, e inoltre essere decapitato (un vero incubo questo per un lettore romano, dato che a Roma la decapitazione è sinonimo di pena capitale e di infamia)».

Durante la lotta con il toro marino, come emerge dalla descrizione cruenta del *nuntius*, Ippolito, trascinato dai cavalli terrorizzati, viene dilaniato dalle rocce, dagli arbusti della foresta e, infine, dalle ruote del carro ormai privo di una guida e ridotto praticamente a brandelli tanto da divenire irriconoscibile.
In seguito allo smembramento del corpo del giovane il *nuntius* dipinge questa scena:

Errant per agros funebris famuli manus,
Per illa qua distractus Hippolytus loca
Longum cruenta tramitem signat nota,
Maestaeque domini membra uestigant canes[696].

("Vagano per i campi i servi, lugubre corteo,
seguono ogni orma che il lacerato Ippolito aveva lasciato
segnando il terreno con lunghe scie di sangue,
e le afflitte cagne vanno in cerca delle sparse membra del padrone".)

I servi di Ippolito e i suoi cani intenti a cercare i brandelli del corpo del padrone per i campi sono descritti come un lugubre corteo funebre (*manus funebris*) che presto riporterà al re ciò che resta di suo figlio[697]. L'antitesi contenuta in questo episodio può emergere solo dal necessario confronto con la monodia con la quale questo passo presenta innumerevoli elementi di voluta opposizione. Sono in particolare i vv. 77-80 a suscitare il nostro interesse:

tum rostra canes
sanguine multo rubicunda gerunt
repetitque casas rustica longo
turba triumpho.

("Allora il muso dei cani
è tutto rosso di sangue

[696]vv. 1105-1108.
[697]Cfr. De Meo 1990, p. 266: «vanno ora rintracciando tristi le membra del padrone quegli stessi cani che abbiamo visto festosi e impazienti accompagnarlo a caccia (31 ss.; 81 s.)»

e la rustica schiera torna alle sue capanne
in un lungo trionfo".)

La scena descritta dal *nuntius* rappresenta un preciso ribaltamento di quella cantata da Ippolito[698] nel corso della monodia. Non occorre ricordare che la scena di caccia posta in apertura del dramma rispondeva perfettamente al gusto del tempo per i dettagli eruditi e per lo sfoggio di conoscenze tecniche e all'interesse dei contemporanei e dello stesso Seneca per la Cinegetica che trovava un'importante eco anche nel grande successo delle *venationes* del circo[699].

Al clima di gioia e soddisfazione che emergeva dalle parole del cacciatore, che immaginava i suoi *comites* di ritorno da una proficua battuta di caccia come una

[698]Cfr. a proposito Solimano 1986, p. 101.

[699]Cfr. De Meo 1986, p. 139. De Meo sottolinea il legame di questi spunti venatori con l'interesse letterario del tempo per la Cinegetica, non solo da parte di Seneca ma di tutti i poeti dei quel periodo. L'impegno di Seneca nell'arricchire questo prologo con questo genere di dettagli va però addirittura oltre la consuetudine, mostrandosi veramente eccezionale. De Meo 1978, p. 54 afferma inoltre che è nella descrizione dei cani e degli strumenti venatori che Seneca « meglio sfoggia le sue conoscenze tecniche, al punto che nei men che cento versi della monodia pare in definitiva riassumersi un Cinegetico». A p. 56 lo studioso ricorda anche che Seneca, per questo tipo di descrizioni, oltre ad attingere a fonti letterarie tra cui spicca il Cinegetico di Senofonte, probabilmente si serviva anche della sua esperienza diretta, dal momento che la caccia era un'attività molto praticata a quel tempo. Inoltre (p. 60) egli ricorda anche che «alla precisione tecnioca dei greci – documentata in particolare nel secondo capitolo del Cinegetico senofonteo – fa riscontro una notevole approssimazione da parte dei latini». Giomini, 1955, p. 37, afferma a tal proposito: «non saremo certo noi a negare nella monodia prologo di Ippolito una marcata preponderanza dell'elemento descrittivo e della erudizione geografica, un amore per la digressione e per la mitologia che mostra apertamente la sua provenienza dall'influsso delle scuole di retorica». L'importanza del tema della caccia in entrambe le sezioni del prologo viene sottolineata anche da Davis 1983, p. 114 che sottolinea questo come motivo dominante di entrambe le parti del prologo e ne individua dei fattori di continuità all'interno dello stesso. Naturalmente Davis accenna anche alle riprese di questo aspetto nel resto della tragedia, soprattutto per quanto riguarda il legame metaforico che viene ad instaurarsi tra la passione di Fedra e la caccia. Cfr. a tal proposito anche Coffey e Mayer 1990, p. 89 che a proposito dell'insistenza sul tema della caccia da parte di Seneca affermano: «it was a Greek pursuit that became increasingly fashionable in Rome in the first century B. C.». Gli studiosi citano inoltre come precedenti illustri a questo riguardo in particolare Virgilio e Ovidio. A proposito in particolare alle *venationes* del circo, di gran moda al tempo di Seneca, cfr. Dupont 1991, p. 133 s.: «ces *venationes* sont la présentation de chasses barbares. Sylla offrit par exemple dans le cirque, cent lions libres et déchaînés que de chasseurs numides clouèrent au sol de leurs javelots. Certains de ces spectacles, sinon tous, étaient musicaux. ... Il semble donc bien que ce soit là, dans les *venationes,* qu'il faille chercher le modèle chorégraphique du canticum d'Hippolyte, chasseur barbare».

rustica turba in trionfo, si oppone ora la processione funebre di quegli stessi compagni costretti però a portare sui loro spiedi non più le bestie catturate ma i miseri resti del loro più selvaggio cacciatore[700]. Allo stesso modo i *rostra* dei cani non sono più *rubicunda* per il sangue delle bestie inseguite e catturate ma perché costretti a cercare la *cruenta nota*, le tracce lasciate dal sangue del loro stesso padrone. Ippolito che era stato un abile guida per i suoi compagni e per i cani è ridotto a preda non solo cacciata ma brutalmente dilaniata e fatta a pezzi; lui, che si immaginava alla testa di un festoso corteo di cacciatori che portano in trionfo le loro vittime, è divenuto misero bottino di caccia, trasportato non in lieto trionfo ma in macabra processione su quegli stessi spiedi insanguinati che tante volte avevano trattenuto le fiere cacciate. Come osserva giustamente Rivoltella «le due scene si corrispondono ed insieme si contrappongono come reciproco rovesciamento – poiché – la ripresa del motivo venatorio intende significare il simmetrico capovolgimento della condizione del giovane, che da *victor*, condotto in trionfo secondo un'immagine tipicamente romana, si muta in *victima* accompagnata alla pira da una *funebris manus*»[701].

---

[700] A proposito di questo ribaltamento si faccia riferimento in particolare a Rivoltella 1998, pp. 413-29. Lo studioso parla di 'assimilazione dell'eroe tragico alle sue vittime' individuando in questo un modello drammaturgico senecano e ponendo come esempi più significativi di tale modello Ippolito ed Edipo. Anche nel caso dell'eroe tebano si può parlare di un analogia con la Sfinge fondata sul carattere ambiguo di entrambi. A tal proposito Bettini 1986, p. 137-153 aveva già letto in questo parallelo la volontà di Seneca di illustrare l'inversione dei ruoli familiari conseguente all'incesto.

[701] Cfr. Rivoltella 1998, p. 417 s.. Di seguito lo studioso aggiunge: «entrambe effigiano infatti l'incedere di una folla (*turba* 80; *manus,* 1105) seguita da una muta (77-80; 1108), attraverso la campagna (*repetit casa* 79; *per agros*, 1105), teatro di un evento sanguinoso appena consumato (*sanguine multo* 77; *longum cruenta tramitem signat nota*, 1107). Ambedue le sequenze narrative fungono in tal modo da chiusura corale di un lungo 'a solo' avente per soggetto un'impresa di Ippolito». Lo studioso conclude la sua riflessione con un pensiero che ben si adatta anche alla nostra vicenda: «la mutazione dell'eroe combattente in fera assurge quindi a monito sul pericolo del fallimento di ogni ideale di autarchia, sempre incombente qualora la ragione non illumini e sorvegli la condotta umana; ed insieme essa diviene emblema paradossale della soggezione del cosmo alla misteriosa signoria della Fortuna, la quale tutti atterra – anche i più potenti – in una sorta di punizione per contrappasso e, secondo un'amara ironia, eguaglia,

Tutto, a questo punto, si è compiuto e, come era inevitabile che accedesse all'interno di un dramma interamente costruito sull'antitesi, ogni cosa è stata stravolta, tutti i ruoli sono stati rovesciati fino ad acquisire forme nuove e un aspetto irriconoscibile: l'esito della vicenda e forse il suo senso più profondo non potevano che trovare la loro più completa realizzazione, anche in questo caso, proprio nel contrasto e nell'opposizione.

La struttura di questo movimento antitetico rappresenta dunque una piena e riuscita esemplificazione dei processi stilistici messi in atto da Seneca giacché il nostro autore «relies not on symmetry but on a doubling or tripling of motifs in spiral of increasing violence and intensity. His style, like that of the visual arts of his time, does not attempt to reproduce the well proportioned grace and harmony of his "classical" predecessors, but creates its own heavier, "baroque" effects of overwhelming massiveness, agitated and decentered movement, disorienting vastness, and emotional turbulence»[702].

assegnando ruoli ed infliggendo pene simili in modo alterno». All'immagine 'bellica' del trionfo si richiama anche Grimal 1965, p. 42.

[702]Cfr. Segal 1984, p. 325.

CAPITOLO VII

NASCONDERE E RIVELARE DECLINAZIONI DELL'ANTITESI FRA PAROLA E SILENZIO NELLA *PHAEDRA* [703]

Buona parte dei drammi senecani basano la propria vicenda su di un segreto – nella maggior parte dei casi un delitto di portata enorme, come quello macchinato da Clitemestra nell'*Agamemnon* o da Atreo nel *Thyestes* o da Medea nella tragedia omonima[704] – che deve essere tenuto nascosto, mascherato, taciuto; tuttavia il motivo del silenzio e dell'impossibilità di mantenerlo, dando spazio ad una parola sovente portatrice di sventura e rovina, non trova altrove linee di sviluppo significative quante ne riscontriamo invece all'interno della *Phaedra* giacché esso si caratterizza come uno dei *Leitmotive* che maggiormente connotano il dramma della regina cretese – sin dal mitologema su cui esso si fonda.[705] La dialettica stessa presente in Euripide fra *Ippolito Velato* e *Coronato* si articola

[703]La tematica antitetica presa in considerazione in questo capitolo ha già goduto di alcune interessanti trattazioni che tuttavia, in linea di massima, non mi sembrano aver esaurito la questione. Wesolowska 1990-1992 si occupa in particolare del silenzio nei drammi senecani individuandone tre tipi: il silenzio del protagonista; il silenzio di gruppi di persone e il silenzio nei dialoghi. La studiosa, tuttavia, si occupa di aspetti prettamente legati a questioni sceniche o di rappresentazione senza prestare particolare riguardo al significato più profondo di questo contrasto. Anche Cajani 1993, pp. 172-181)si è occupato del tema a partire dal commento del v. 607 del dramma, soffermandosi con particolare attenzione sul silenzio. Due recenti studi di Evita Calabrese hanno affrontato questa tematica in maniera particolarmente interessante. In Calabrese 2007, pp. 171-192, la studiosa esamina il tema dell'infrazione del silenzio tramite l'uso del termine *verba* nel dramma mentre nel volume pubblicato nel 2009 si occupa ampiamente del tema della comunicazione nella *Phaedra* dedicando l'intero capitolo conclusivo al confronto, da questo specifico punto di vista, con l'*Ippolito* euripideo.

[704]Per osservazioni più specifiche sulla questione si rimanda al prosieguo del capitolo.

[705]Sul significato di questa antitesi in senso più generale si veda in particolare Ricottilli 1984, p. 34:«il silenzio quindi è un atto linguistico, e precisamente un atto di comportamento (di astensione) che rappresenta il *pendant* negativo di un atto di impegno e che con quest'ultimo deve essere confrontato perchè si possa cogliere il suo valore».

intorno al conflitto fra comunicazione e silenzio, fra rivelazione e nascondimento: in questo senso il sistema di antitesi che Seneca mette in scena intorno a questi concetti nella *Phaedra* rappresenta una sorta di ricognizione anamnestica nella storia (teatrale) del mito e nelle proprie fonti. La riscrittura senecana della tragedia di Fedra si trova infatti in un momento cruciale della tradizione, potendo avvalersi dei fondamentali modelli tragici greci ma confrontandosi altresì con taluni importanti antecedenti latini. La trattazione di questa tematica antitetica, più di altre di cui ci siamo occupati, ci permetterà di mettere in luce con particolare evidenza con quanta sapienza il nostro poeta si muova all'interno di una selva di antecedenti e di modelli di cui non manca mai di tener conto, offrendo tuttavia, nella maggior parte dei casi, una nuova lettura e nuovi spunti di analisi che diverranno a loro volta fonte di ispirazione per chi, dopo di lui, si confronterà con il dramma di Fedra.

A partire dalla ricostruzione della vicenda nel secondo *Ippolito* di Euripide[706] e proseguendo lungo il sentiero tanto battuto da Seneca dell'elegia ovidiana[707], e in certa misura, anche della letteratura più impegnata del poeta augusteo[708], il

[706]La critica euripidea ha individuato da tempo l'importanza di questa tematica antitetica nell'*Hipp*. e, per quanto è possibile ricostruire, anche nel *Velato*. Il commento di Barrett 1964 e quello di Susanetti 2005 rappresentano un punto di riferimento in materia insieme ai contributi di Knox 1952, pp. 3-33 (in particolare p. 5:«the choice between speech and silence is the situation which places the four principal character in signifiant relationship and makes an artistic unity of the play»); Lanza 1984, pp. 99-112, Longo 1984, pp. 79-96, Minadeo 1994, pp. 55-62; Paduano 1984, pp. 45-66; Susanetti 1997; Turato 1974, pp. 136-173 e 1976 pp. 159-183, in particolare p. 183: «nell'*Ippolito i*nvece la parola – oralità e scrittura – è assunta, in un quadro pessimistico e regressivo, come strumento di compromissione e rovina, o come mezzo, impotente, votato, quali ne siano le modalità d'impiego e i fini, al fallimento e allo scacco ...»). Per un confronto fra l'opera euripidea e quella senecana si faccia riferimento in particolare ai contributi di Masselli 2000 pp. 85-108 e Calabrese 2009. In questa sede verranno evidenziati solamente i punti di contatto e le differenze più rilevanti giacché un'ampia riflessione in materia è già stata offerta nella sezione introduttiva del lavoro.

[707]Per quanto concerne i contributi bibliografici relativi a questa tematica in Ov., *her*. 4 si vedano in particolare: Rosati 1985, pp. 133-121 e Morelli 2004 pp. 37-82.

[708]Oltre a *her*. 4, Masselli 2000, pp. 85-108 propone anche un interessante confronto con la Mirra di Ov., *met.* 10, 311 ss.. Anche in quel caso è presente un amore inconfessabile il cui disvelamento

contrasto fra parola e silenzio giunge direttamente fra le mani del nostro poeta che lo plasma e lo modifica innestando in esso importanti elementi di innovazione e stravolgendo profondamente, sotto questo aspetto, il codice di comportamento femminile imposto dalla mentalità romana. Come asserisce giustamente Calabrese «mentre dunque nella tragedia euripidea, attraverso la messa in scena del conflitto tra silenzio e parola, vediamo agire un'eroina che risponde perfettamente al modello femminile tradizionale della civiltà greca, da lei involontariamente infranto per colpa dei capricci di una divinità, nel dramma senecano il conflitto può spostarsi, eliminato il tratto del doveroso silenzio tipico del modello matronale codificato dalla tradizione romana ed essendo dunque quell'ideale già stato deliberatamente infranto, sul modello di femminilità appunto»[709].

Il presente capitolo si propone dunque di ripercorrere il testo della *Phaedra* senecana individuando i momenti nei quali questa tematica, nelle sue varie declinazioni, si fa maggiormente presente sulla scena ma soprattutto prestando attenzione alle differenti modalità con cui essa viene presentata e ai diversi scopi per i quali viene di volta in volta affrontata dai personaggi.

---

sarà foriero di nefaste conseguenze (il tentativo di suicidio da parte di Mirra, la successiva seduzione notturna nei confronti del padre e la conclusione metamorfica). Si veda in particolare p. 99 dove la studiosa individua gli elementi fondamentali dell'antitesi fra parola e silenzio in questa vicenda: «durante l'inchiesta Mirra prima tace (v. 389: *muta silet*), poi sospira (v. 402), esorta la nutrice a non chiedere (vv. 412-13: "*desine.../quaerere quid doleam*), esita più volte prima di parlare ed infine prorompe nella frase rivelatrice seguita da un gemito (vv. 420-22: *conata... saepe fateri/ saepe tenet vocem, pudibundaque vestibus ora/ texit et "O" dixit "felicem coniuge matrem!"/ Hactenus et gemuit*). La gamma degli atteggiamenti espressivi delle due figure femminili risulta perciò ampliata rispetto all'Ippolito: pensieri, parole, mormorii, grida, pianto, silenzio, sospiri, gemiti si alternano nella sequenza della 'rivelazione'. La finalità di Ovidio non è quella di rilevare il contenuto trasgressivo e distruttivo rispetto alla morale corrente, di un sentimento segreto, ma di connotare le figure della *virgo* e della *nutrix* con esternazioni ritenute tipiche del sesso femminile».

[709]Cfr. Calabrese 2007, pp. 173 s. Su questo tema si veda anche Armstrong 2006, p. 147 ss.

1. IL CORTOCIRCUITO DELLA COMUNICAZIONE NELLE RIVELAZIONI DI FEDRA

Lo snodarsi del percorso tragico di Fedra passa attraverso due momenti fondamentali, entrambi contrassegnati dall'imponente presenza dell'antitesi fra parola e silenzio. Si tratta in ambedue i casi di confronti con personaggi maschili, Ippolito dapprima e Teseo poi e, in certa maniera, di due confessioni. Esiste però una fondamentale differenza fra questi due passaggi: nel primo caso, quando cioè Fedra si convince a dichiarare il suo amore ad Ippolito, le sue parole, per quando ambigue e confuse, sono totalmente sincere; non così avviene nella successiva dichiarazione, quando cioè la donna rivela, con un linguaggio altrettanto criptico e sconnesso, di aver subito violenza dal figliastro, alimentando inaspettatamente – forse sentendosi priva di alternative – la terribile menzogna cucitale addosso dalla *nutrix* al termine del II atto.
Solamente negli attimi che immediatamente precedono il suo suicidio, davanti al cadavere irriconoscibile di Ippolito, Fedra si esprimerà con parole finalmente chiare, e soprattutto veritiere, ponendo fine, non più nel segreto del suo palazzo ma davanti all'intero popolo di Atene, al proprio inganno, prima ancora che alla propria vita.

1.1. La dichiarazione d'amore a Ippolito: la comunicazione impossibile

Nel principio della terza scena del II atto Fedra, uscita dalle sue stanze in preda a un *furor* dirompente, perde i sensi, risvegliandosi proprio fra le braccia dell'amato. La regina sa bene che la sorte le ha regalato un'occasione irripetibile, tanto che, con la consueta *Anrede* all'*animus*[710], si auto-esorta:

[710]Si tratta, come attesta anche Morelli 2004, p. 50 s. di un espediente comunissimo in Seneca tragico. Cfr. *Tro.* , v. 613 s. *nunc advoca astus, anime, nunc fraudes, dolos/ nunc totum Ulixem; veritas*

aude anime, tempta, perage mandatum tuum.
Intrepida constent verba: qui timide rogat
docet negare[711].

("Osa, mio cuore, tenta, compi tu quello che hai affidato ad altri,
le parole non tremino; chiedere con timore
è suggerire il rifiuto".)

In questi versi Fedra esprime un concetto su cui occorre soffermarsi con particolare attenzione: ella infatti non solo esorta il suo *animus* a parlare (*constent verba*) ma auspica altresì che le sue parole siano *intrepida* poiché ad una richiesta troppo timida non può che opporsi un rifiuto. La regina sa che si tratta della sua ultima occasione per ottenere ciò che desidera, e vorrebbe sfruttarla al meglio, tuttavia, come avremo modo di osservare a breve, la sua condizione psichica le rende impossibile la realizzazione di questo proposito, impedendole una comunicazione chiara e priva di timori e conducendola invece su binari totalmente opposti. Fedra infatti si dichiarerà al figliastro con parole talmente cariche di incertezze e ambiguità da risultare dapprima incomprensibili e, in un secondo momento, totalmente inaccettabili. L'esame di alcuni passaggi particolarmente significativi della rivelazione di Fedra ci offrirà abbondanti elementi di riflessione in questa direzione.

---

numquam perit; Med., v. 40 ss. : *per viscera ipsa quaere supplicio viam, / si vivis, anime, si quid antiqui tibi/ remanet vigoris; pelle femineos metus/ et inhospitalem Caucasum mente indue.*

[711] vv. 592-94. Cfr. Calabrese 2007, p. 180. La studiosa parla di: «ostentazione di una sicurezza che in realtà non possiede e che viene mostrata con il solo fine di attrarre l'amato, inducendolo a dare risposta positiva a una domanda all'apparenza intrepida e spavalda» e soggiunge che «un atteggiamento incerto e maldestro tenderà invece a generare dubbio e insicurezza nell'interlocutore, che sarà attratto in direzione opposta a quella dell'altro e avrà quindi la tendenza a dare una risposta negativa». Morelli 2004 richiama il legame di questi versi con i precetti espressi da Ov., *ars*: «la Fedra di Seneca rifiuta sostanzialmente l'armamentario seduttivo sperimentato nel suo passato letterario di eroina epistolare e sceglie di affidarsi alla lezione ovidiana di *Ars* per portare a compimento il suo disperato tentativo... In *Ars* 1, 607 ss. Ovidio raccomanda: *conloqui iam tempus adest. Fuge rustice longe/ hinc, pudor; audentem Forsque Venusque iuvat. / non tua sub nostra veniat facundia leges:/ fac tantum cupias: sponte disertus eris* (cfr. anche infra 631: *nec timide promitte*)». Cfr. anche Lopez 1996, p. 286.

La regina esordisce chiedendo ad Ippolito di potergli parlare in segreto, lontano dalle orecchie indiscrete dei suoi *comites* (vv. 599-600). Questa richiesta denota sin dal principio il messaggio che si intende comunicare non solo come impronunciabile da parte del mittente ma anche come inascoltabile per il destinatario. Ippolito però non sembra per il momento leggere nulla di pericoloso in questa richiesta di discrezione e rassicura la matrigna in merito (v.601). Fedra però anziché iniziare con decisione il proprio discorso, rispettando le intenzioni manifestate in partenza, si esprime in maniera incerta e confusa:

> *sed ora coeptis transitum verbis negant;*
> *vis magna vocem mittit et maior tenet*[712].
>
> ("Ma le parole si bloccano sulle mie labbra;
> una grande forza mi spinge a parlare,una più grande a tacere".)

La voce di Fedra stenta ad uscire, la sua bocca le impedisce di proferire parola, una forza potente (*magna*) la spinge a parlare ma una ancor più grande (*maior*)– ritegno, senso di colpa, paura? – la trattiene. Fedra – preda di un'incertezza che certamente può essere annoverata fra i sintomi più significativi del mal d'amore – è consapevole di non potersi più tirare indietro, ma non riesce ancora manifestare i propri sentimenti al giovane che, alquanto perplesso dalle strane considerazioni della matrigna, le domanda:

[712]v. 602-603. L'atteggiamento quasi delirante di Fedra, sebbene abbia ragioni e "ispirazioni" totalmente differenti (Cassandra è vittima di un delirio profetico), presenta taluni elementi, legati soprattutto ai gesti compiuti e alla descrizione fisica del personaggio, per il quale ritengo possa essere messo a confronto con quello di Cassandra davanti alle porte della reggia del re in *Agm*. 710-19. La profetessa vittima di un *furor* non dettato dall'amore ma dall'ispirazione divina manifesta infatti le medesime incertezze fra parlare e tacere presenti in questo momento nell'*animus* di Fedra. Dapprima infatti *silent* (v. 710) ma poi *reluctantis parat/ reserare fauces, verba nunc clauso male/ custodit ore* (vv. 717-19). Anche Cassandra, dunque oscilla fra queste due istanze e, come quelle di Fedra, le sue parole sono trattenute dall'enormità del male che si vede costretta a comunicare.

animusne cupiens aliquid effari nequit?[713]

("hai un desiderio che non puoi esternare?")

Ippolito non riesce a comprendere per quale motivo ella non riesca ad esprimere ciò che ha nel cuore, non sospettando neppure lontanamente le ragioni di tanta reticenza. La sentenziosa risposta di Fedra, che cerca di giustificarsi imputando le proprie difficoltà di comunicazione alla gravità delle sue *curae*:

curae leves loquntur, ingentes stupent[714]

("lieve è il dolore che parla, il grande è muto!")

contribuisce a rendere, se possibile, ancor più oscuro il messaggio che intende comunicare. L'efficacia di questa *sententia*, come spesso accade in questo dramma più che in altri, risiede completamente nell'accostamento di coppie oppositive quali *leves/ingentes* e soprattutto *luquntur/ stupent.* Dunque alla facilità della

[713] v. 606.

[714] v. 607. Questo concetto è ribadito anche in altre due tragedie, sebbene con minore efficacia: *Tro.* 411 s.: *levia perpessae sumus/ si flenda patimur*; *Oed.* 58 s. *quodque in extremis solet/ periere lacrimae*. I commentatori propongono il confronto fra questa *sententia* e Er., 3, 14 «dove è detto che Psammenito re d'Egitto non pianse alla vista della figlia ridotta la ruolo di schiava, nè del figlio avviato alla morte, e invece proruppe in lamenti per l'amico costretto a mendicare; e a Cambise che gli chiedeva una spiegazione rispose che i mali della sua casa erano troppo grandi per essere pianti» (De Meo 1990, p. 182). Cajani 1993, pp. 173-174 fa riferimento in relazione a questo passo alla celebre Ode di Saffo sulla gelosia (fr. 31 L-P): «i sintomi della gelosia s'inscrivono tra i poli della parola (con segno positivo) e del silenzio (con segno negativo): la rivale sta di fronte all'amato "dolcemente parlando e ascoltando" mentre alla poetessa non rimane più voce, anzi, la lingua si spezza (...) e ronzano, sorde, le orecchie». Cajani propone altresì un riferimento ad un passo del Sublime (capp. 9-10) nel quale l'Anonimo autore individua uno «statuto estetico del silenzio, inteso come codice di comunicazione di pari dignità rispetto alla parola» (p. 174). Ciani 1983, pp. 159 ss. si è occupata del silenzio come sintomo di una patologia fisica o psichica secondo la teorizzazione ippocratica, giungendo ad interessanti conclusioni: «tutto è basato su un'equivalenza semplice ed elementare. Voce = salute/vita. Silenzio = malattia/morte... in linea di massima il difetto e l'assenza di voce sono segno de debolezza e impotenza. In alcuni casi questo fenomeno può essere sentito come una minaccia; sono i casi in cui il silenzio non si può ricondurre con certezza a una causa organica specifica, ma si deve attribuire – pur tra dubbi e reticenze – a delle cause psichiche... nell'ambito di questo quadro clinico l'assenza di voce crea tensione e angoscia».

parola suscitata dalle *curae leves* si oppone il silenzio attonito, di chi resta senza parole davanti ad un *infandum malum*.

Entrambe le affermazioni dei due personaggi sviluppano in varie direzioni l'antitesi presa in esame. Il giovane, i cui sentimenti sono sempre stati puri e improntati alla rettitudine e alla *castitas*, non riesce a concepire lo scarto tra ciò che può essere detto e ciò che invece deve essere relegato nelle pieghe più nascoste del pensiero, poiché indegno persino di essere pensato, l'indicibile. Per questa ragione egli non può comprendere le incertezze della matrigna. Fedra, seguendo la linea di pensiero del giovane, tenta invece di spiegargli che vi sono *curae* che necessitano di venire espresse e altre talmente *ingentes* da togliere il fiato, da impedire ogni sorta di comunicazione, da non concedere altra scelta se non il silenzio.

Per nulla convinto dalle enigmatiche parole di Fedra, Ippolito la incalza, invitandola con un affermazione di inaspettata dolcezza, ad affidare a lui le sue *curae*:

committe curas auribus, mater, meis[715].

("Confida il tuo dolore, madre, alle mie orecchie.")

Il tono gentile utilizzato da Ippolito e soprattutto l'appellativo *mater* con cui la apostrofa spingono finalmente la regina ad una reazione, dandole lo spunto per intraprendere un lungo e complesso discorso, interamente finalizzato a istituire una situazione di confusione dei legami di parentela: la donna intende così indurre il giovane a non vederla più come la propria *mater* e la sposa del re, ma piuttosto come la sua *famula* e la *vidua* di Teseo.

Al termine di questa dissertazione Fedra ripiomba però nella medesima incertezza mostrata nell'*incipit* del dialogo, affermando:

[715] v. 608. Cfr. Ov. *met.* 4, 77: *datus est verbis ad amicas transitus aures.*

Satisne dixi? Precibus admotis agam
Miserere, tacitae mentis exaudi preces.[716]

("Ho detto abbastanza? Ricorrerò alle preghiere.
Abbi pietà, dà ascolto alla preghiera che è chiusa nel mio cuore")

Esausta per lo sforzo immane di trasmettere un messaggio che non può essere espresso chiaramente e che il giovane sembra non recepire in alcun modo, la regina – senza rendersi conto di aver formulato un discorso assolutamente incomprensibile – si chiede se le sue parole siano state sufficienti e nell'*akmé* della follia domanda ad Ippolito, istituendo un chiaro paradosso, di *exaudire*, di ascoltare fino in fondo le *preces* della sua *tacita mens*: ossia quei desideri che ella non può comunicare e che di conseguenza egli non può essere in grado di comprendere. La riflessione di Fedra si conclude con un'affermazione di carattere sentenzioso[717] connessa al desiderio, e insieme alla difficoltà di rivelare i propri sentimenti:

libet loqui pigetque[718]

("vorrei parlare e non vorrei".)

---

[716]vv. 635 s. cfr. Ov. *ars* 1, 601 s. *et bene dici dominae, bene cum quod dormiat illa; / sed male sit tacita mente precare viro*; e a*m.* 1, 4, 23. Morelli 1995, pp. 77-89 ha dedicato a questa battuta un intero articolo (dibattendo dapprima su una questione filologica – la sostituzione di *tacitae* con *pavidae* – e giungendo poi a sostenere la bontà della prima soluzione poiché Fedra «allude alla preghiera che cela nel cuore e che, nonostante la sua decisione, non trova ancora il coraggio di esternare» (p. 78) e soggiunge ancora «in sostanza, Fedra supplica Ippolito di comprendere e accogliere le sue segrete preghiere prima ancora che ella le abbia chiaramente espresse, attraverso i segni della sua sofferenza».

[717]Per il discorso riguardante la valenza delle *sententiae* antitetiche nella *Phaedra* si rimanda alla sezione introduttiva del presente lavoro.

[718]v. 637. Si confrontino a tal proposito gli interessanti rilievi di Cajani 1993, p. 175 circa la modernità del personaggio senecano: «non è solo mutato lo statuto del personaggio femminile rispetto al modello euripideo, non solo nasce la Fedra moderna – quella a cui D'Annunzio farà dire " il mio nome è ineffabile/come il nome di chi sovverte antiche / leggi per porre una sua legge arcana" – , ma nasce nell'eroina sulla scena la categoria del dubbio, della coscienza inquieta che non si sente predeterminata dal fato, per quanto inerzialmente pesante, e rivendica lo spazio della scelta».

Con una costruzione del tutto simile a quella del v. 603, viene posto al centro del verso il verbo *loqui* mentre ai lati sono espresse le due inclinazioni fra le quali ella oscilla: il desiderio e la paura.

È Ippolito, ancora una volta inconsapevolmente, a fornirle la risposta che cerca:

> *ambigua voce verba perplexa iacis*
> *effare aperte*[719].
>
> ("Sono enigmi questi che dici,
> parla chiaro".)

Spazientito dagli *ambigua verba* della matrigna, dalle sue affermazioni incomprensibili perché pronunciate con una *vox perplexa*[720], egli le chiede finalmente di parlare *aperte*. L'utilizzo di quest'avverbio è profondamente

[719] v. 639-40. Oltre alla ripresa del medesimo modulo stilistico riproposta nella falsa confessione ad Ippolito di cui ci occuperemo diffusamente in seguito, riscontriamo un esortazione a parlare con caratteri del tutto simili anche in *tro*. 436. Davanti alle incertezze di Andromaca, che fatica a rivelare le parole che Ettore le ha rivolto nella sua ambigua e inquietante apparizione notturna, il *Senex* la invita a esprimersi apertamente dicendo: *quae visa portas? Effer in medium metus.*Al posto dell'avverbio *aperte* troviamo qui la locuzione *in medium*: ad ogni modo, mi pare che entrambe risultino finalizzate al medesimo scopo: far sì che il personaggio in questione esponga i propri tormenti chiaramente e senza reticenze.

[720] Sull'utilizzo di questo aggettivo si confronti in particolare *Oed.* 640 s. *fratres sibi ipse genuit implicitum malum/ magisque monstrum Sphinge perplexum sua*. Bettini 1983, p. 142 osserva a tal proposito «si allude, ovviamente, a quel meccanismo di scombinamento fra i ruoli che ci è ormai noto... Interessante però è il modo in cui questo scombinamento, questa confusione, è definita: *implicitum malum*, e poi *monstrum ... perplexum*. In altre parole, l'azione contraddittoria ed innaturale di 'generare a se stessi dei fratelli' è vista qui come una sorta di ingarbugliamento, di nodo». Calabrese 2007, pp. 185 s. sviluppa questo ragionamento individuando la causa delle difficoltà di comunicazione di Fedra nell'oggetto stesso della comunicazione: il desiderio incestuoso di unirsi al figliastro: «Fedra come la Sfinge, rivolge al suo interlocutore parole contorte e intricate, dai tratti dunque simili a quelli di un enigma, in un contesto di carattere chiaramente incestuoso. In entrambi i drammi la tematicità dell'ambiguità comunicativa è strettamente connessa a quella dell'incesto: se nell'Edipo le ingarbugliate parole ricolte dalla sfinge all'interlocutore hanno la funzione di preannunciare l'incesto che inconsapevolmente commetterà il risolutore dell'enigma … nella Fedra le parole ambigue e annodate che la protagonista rivolge a Ippolito sono dovute proprio al contesto incestuoso, che ne dirige e causa l'obliquità».

significativo per evidenziare il contrasto in atto. Le parole di Fedra sono infatti ambigue, chiuse, come le stanze del suo palazzo, come lo stato di incoscienza in cui ella chiedeva di restare. Ippolito le chiede invece parole chiare, aperte, come il suo animo ingenuo.

Solo dopo il rimbrotto di Ippolito Fedra inizierà a parlare al giovane della violenta passione che la tormenta. Nemmeno in questa occasione tuttavia la comunicazione avviene in maniera chiara: Ippolito crederà che i sentimenti dirompenti di cui la matrigna è preda siano rivolti verso Teseo e questa ennesima confusione di ruoli verrà dipanata solamente dal celebre *miserere amantis* del v. 670 che lo metterà finalmente di fronte alla realtà dei fatti spingendolo ad una precipitosa quanto fatale fuga nei boschi[721].

L'incomprensione tra i due protagonisti di questo dialogo è dunque pressoché totale. Le ragioni di tale incomprensione sono molteplici. Anzitutto essa dipende dalla voluta ambiguità con cui Fedra si esprime – che si concretizza nel massiccio utilizzo di *sententiae* enigmatiche e brachilogiche – nella vana speranza che Ippolito comprenda i suoi sentimenti senza essere costretta a rivelarli apertamente. L'impossibilità o perlomeno la difficoltà che Fedra manifesta di parlare apertamente le deriva, in questo dramma più che altrove, dall'indicibilità dell'oggetto d'amore che, non potendo essere manifestato chiaramente viene fatto intendere tramite un linguaggio fortemente allusivo in cui Ippolito non riesce a districarsi: le parole della matrigna infatti affrontano un tema a lui completamente estraneo: quello dell'amore – e oltretutto di un amore incestuoso e quindi inconcepibile per lui – e per di più lo fanno attraverso un codice comunicativo altrettanto incomprensibile: quello malizioso dell'elegia.

[721]Sull'originalità di questa scena di seduzione cfr. Petrone 1984, p. 96: «la scena di seduzione presenta alcune delle caratteristiche che fanno sì che la si possa inquadrare come variante, anche se unica allo stato delle cose, delle scene di macchinazione. Fedra vorrebbe far capire ad Ippolito il suo amore attirandolo con un garbo che è astuzia, ma il giovane si inganna sulle parole di lei e non ne avverte il senso se non quando alla fine non lasciano nessun margine di dubbio». Cfr. anche Gazich 1997, p. 369.

«In altre parole, la matrigna si esprime tramite il codice elegiaco della seduzione, ma in fondo non riesce a mettere in atto i precetti di approccio audace ai quali si è esortata; Fedra manifesta anzi i tipici sintomi della patologia d'amore, tra i quali rientra l'impossibilità di parola: la sua seduzione audace viene quindi di fatto sostituita da quest'altra modalità, ovviamente incomprensibile per il figliastro dedito alle arti di Artemide»[722].

Ad ogni modo, per quanto concettosa e intricata, quella della Fedra senecana è una vera e propria dichiarazione d'amore e per tale ragione essa si discosta in maniera piuttosto decisa sia dal modello tragico dell'*Ippolito Coronato* sia da quello elegiaco della Fedra della IV *Eroide* di Ovidio. La critica non ha mancato infatti di soffermarsi ampiamente sull'importanza del silenzio per la Fedra euripidea giacché «di fronte a un desiderio che si presenta come male, malattia (νόσος), la terapia che Fedra oppone è il silenzio, perché ciò di cui si tace non può nuocere al buon nome di nessuno»[723]. Soltanto il ricorso alla supplica da parte della nutrice riuscirà a convincerla, quasi a costringerla, a svelare l'oggetto della propria tormentata passione[724].

Diversamente da quanto avveniva nell'*Ippolito Velato*[725], inoltre, nel *Coronato* Fedra

---

[722]Cipriani-Masselli 2008, p. 122.

[723]Cfr. Lanza 1984, p. 103.

[724]Masselli 2000, p. 96 rileva l'importanza di questo tema a partire da l I episodio dell'*Hipp*. Longo 1984, p. 89 definisce lo strumento della supplica presso i Greci come «una pratica coartante, insieme verbale e gestuale, una pratica che per i greci possedeva una forza coercitiva eccezionale». Lo studioso nota giustamente come la nutrice utilizzi due strumenti persuasivi di grande potenza, anche sotto il profilo cultuale – la supplica e il giuramento – l'uno per far parlare Fedra e l'altro per obbligare al silenzio Ippolito. Sul tema della rivelazione nell'Ippolito si rimanda in particolare a Paduano 1984, pp. 45-66. A pag. 45 Paduano asserisce giustamente: «Nell'*Hipp.* di Euripide, Fedra confessa l'amore solo alla nutrice, con la presenza istituzionale delle donne del Coro, e non lo confessa certo (qualunque cosa ne pensino alcuni critici moderni) perché Ippolito lo venga a sapere: questo è anzi, ai suoi occhi, l'incubo, la fobia (520)». Cfr. anche Longo 1984, p. 91: «la nutrice si è fatta mediatrice di una comunicazione che l'emittente, Fedra, non intendeva trasmettere, e che il destinatario, Ippolito, si rifiuta di ricevere».

[725]A proposito del carattere scandaloso assunto dalla confessione di Fedra nell'*Hipp.* euripideo

non manifesta intenzione alcuna di dichiararsi apertamente al figliastro: la colpa della terribile rivelazione – sentita come talmente grave da avvenire addirittura fuori dalla scena [726]– è nuovamente da imputare alla nutrice. Pur senza avere alcuna responsabilità nella confessione, l'infrazione del silenzio rappresenta per Fedra una violazione del proprio αἰδώς talmente enorme da spingerla immediatamente al suicidio[727].

Anche nella IV *Eroide* di Ovidio Fedra si dichiara apertamente ad Ippolito, tuttavia la gravità della rivelazione appare quantomeno attenuata dalla scelta di utilizzare la forma epistolare, evitando così la comunicazione diretta del pericoloso messaggio. «Ovidio parte, come al solito nelle sue Epistole, da un punto morto della tradizione mitica, sospeso tra l'innamoramento e la conclusione tragica della vicenda, e costruisce la sua elegia proprio sull'impasse tragica di Fedra, sulla sua incapacità di rivelarsi apertamente ad Ippolito. La scrittura diventa quindi il sostituto della 'impossibile' parola pronunciata»[728].

Lanza 1984, p. 100 afferma: «il tema dello scandalo resta qui: nell'esibizione di una passione, nella rappresentazione di una donna che dichiara il proprio amore illecito... Una donna che dà parole alla propria passione amorosa e un re vestito di stracci dovevano costituire infrazioni rilevanti di un rituale scenico ancora legato a forme e a contenuti tradizionali, densi di simbolicità e disattenti a quella vita quotidiana cui lo stesso Euripide aristofaneo vanta di ispirarsi». Cfr. inoltre Paduano 1984, p. 48.

[726]Sull'uso del retroscena cfr. Lanza 1984, p. 109: «Lo spazio dell'azione non è delimitato dall'orizzonte visivo degli spettatori, ma la vicenda drammatica prosegue anche al di là di questi limiti, obbedendo alle stesse norme di verisimiglianza che governano quello che avviene dinanzi al pubblico... Ma l'uso del retroscena permette ad Euripide di eliminare anche ogni dichiararsi della passione; sulla scena vengono pronunciate soltanto espressioni di sdegno o esortazioni al silenzio».

[727]Fondamentale in questo senso lo studio di Longo 1984, p. 79-96 che considera il dramma euripideo «tutto giuocato sulla potenza della parola e sulle sue contraddizioni» (p. 80), tra le quali emerge quella della scelta del silenzio di Fedra che dapprima rifiuta totalmente di parlare, poi parla con la nutrice chiedendole però di mantenere il suo segreto e, quando questa lo rivela, la maledice.

[728]Cfr. Morelli 2004, p. 49. Cfr. Inoltre Petrone 1984, p. 96: «è vero che la Fedra di Ovidio è arrogante e senza scrupoli, ma non parla, scrive, e nessuno sta accanto a risponderle, il che significa che il contesto è di tutt'altro ordine e nonostante le audacie la convenienza è rispettata; una situazione erotica in letteratura è ben diversa che in un testo teatrale. La lettera rende a suo modo "perbene" un contenuto biasimevole, cioè nel genere dell'epistola fittizia, in cui Ovidio situava la confessione di Fedra, era lecito quanto in un testo teatrale non era

La Fedra senecana dunque si discosta decisamente da questi modelli offrendoci un'eroina incapace di mantenere il silenzio e pertanto responsabile in prima persona della propria rovina. Per quanto l'etica stoica possa fornire una sorta di giustificazione per il comportamento di Fedra con il *furor* che ormai si è impossessato di lei e che guida le sue azioni facendole scordare quell'attenzione alla *fama* e al *pudor* per cui al termine del primo atto era pronta a dare la vita, la nostra eroina non può non rappresentare un modello negativo di femminilità per la società romana. Una donna che non sa tacere, soprattutto in una situazione così moralmente grave come quella relativa al desiderio incestuoso, rappresenta infatti l'esatto opposto del *topos* della matrona romana le cui doti fondamentali, sin dai miti fondativi della *res publica*, erano state individuate proprio nel silenzio e nella riservatezza[729].

assolutamente sostenibile e infatti, nonostante gli influssi ovidiani, la strada che Seneca segue è sostanzialmente un'altra». Cfr. inoltre Rosati 1984 e soprattutto Biondi 2008, p. 196: «...il poeta tragico supera in audacia il poeta elegiaco rappresentando la confessione della incestuosa *noverca* non in *absentia* ma in *praesentia* del giovane figlio».

[729] Come ci fa giustamente notare Cajani, 1993, pp. 171 s., non si tratta di un *topos* solamente romano: «salvare la gnome sociale per cui la donna greca è confinata all'interno della casa, affinché di lei si parli il meno possibile, ed essa in primo luogo parli il meno possibile, è per i Greci un modello sociale acquisito». Oltre al celebre riferimento a *Hipp*. 647 s., Cajani cita anche a sostegno di questo assunto, il Coro dei *Sette* (vv. 230-232), l'*Aiace* sofocleo (v. 293),Eur. *Heracl* v. 476 s. e ancora *Andr.* v. 270-73, *Med.* v. 408 e infine le *Coef.* eschilee (vv. 585-601). L'autore conclude citando anche Tucidide che fa dire al suo Pericle (II, 65): «Grande reputazione quella di colei, sui cui meriti o demeriti gli uomini parlino il meno possibile». Dell'importanza di questo aspetto nella società romana si è ampiamente occupata Cantarella 1985 e 1996. In particolare la studiosa, riflettendo sul personaggio di Tacita (1996, pp. 14 s.) dice: «tacere non era solo una virtù, era un dovere delle donne, determinato dalla necessità di evitare che, usata da loro, la parola diventasse, nella migliore delle ipotesi, chiacchiera inutile e, nella peggiore, causa di spiacevoli equivoci e inutili danni». A p. 48 la Cantarella, riflette ancora sul dovere del silenzio: «dovere, si badi bene, non virtù come chiaramente segnala, accanto alla presenza e alla storia di Tacita, la presenza nel pantheon romano di altre divinità femminili costrette al silenzio». Il riferimento in questo caso è ad Angerona, rappresentata in uno strano simulacro, imbavagliata. Cfr. anche sul tema Lopez 1996, p. 288: «la declaración de amor por parte de una mujer, potenciada en el caso de Fedra poe estar casada, por ser madre de dos hijos, por ser reina, por tener como destinatario el hijo de su marido, es un ejemplo recriminable de comportamiento anti- prototípico de una heroina».

1.2. La falsa rivelazione a Teseo: silenzio, reticenze e menzogne

L'inatteso ritorno di Teseo costringe dapprima la nutrice e poi Fedra a portare l'inganno tessuto nel corso del II atto alle sue estreme e inimmaginabili conseguenze. Entrambi i personaggi femminili della vicenda si trovano faccia a faccia con il redivivo re e non possono far altro che alimentare la fiamma della menzogna a cui la colpa di Fedra le ha costrette. Entrambi i dialoghi dell'eroe con le due donne presentano innumerevoli e voluti richiami con la prima confessione di Fedra, sin quasi a divenirne una sorta di variata ripetizione, sia per quanto concerne la comunicazione ambigua delle donne sia per ciò che riguarda le difficoltà di comprensione di Teseo. «Vi è una precisa strategia intratestuale, per cui l'aspetto con cui Fedra si presenta a Teseo, la sua disperazione e la sua reticenza risultano perfettamente speculari ai medesimi tratti che avevano caratterizzato il suo comportamento nella prima parte della tragedia, quando, in preda al suo malsano furore, ha tentato la disperata seduzione di Ippolito. Le due parti della tragedia, da questo punto di vista, si rispecchiano l'una nell'altra, a formare l'immagine, dissonante e magnifica, della infelicità e della *nequitia* femminile»[730].

Ancora una volta risulta lampante la differenza con il modello euripideo giacché anche in quel caso, come già era avvenuto per la dichiarazione ad Ippolito, il messaggio viene comunicato in maniera tutt'altro che diretta. Fedra si affida infatti ad una lettera, che Teseo troverà accanto al corpo, ormai esanime della

[730]Morelli 2004, p. 57 s.. Lo studioso individua ancora una volta un precedente ovidiano nell'atteggiamento di Fedra. Seneca sembra infatti rifarsi al modello «della 'virtù femminile violata', quello di Lucrezia nel II libro dei *Fasti*, un modello però rivissuto attraverso lo specchio deformante del motivo delle *lacrimae fictae* (Fedra recita in modo scellerato la parte di Lucrezia)». Per quanto riguarda le analogie fra il comportamento di Fedra e quello di Lucrezia nelle due confessioni veda anche Armstrong 2006, pp. 149 ss.: « Phaedra paint a picture of herself as a kind of Lucretia. That paradigm of virtue. … however though Phaedra is trying hard to play the part of a Lucretia , she fails on two counts in particular: she lacks Lucretia's economy of speech (itself a reflection of *pudor* which Phaedra lacks too) and her conviction of action (hence the delay between disgrace and suicide)» (p. 152 s.).

sposa. «E allora <Fedra> affida il suo postumo prestigio alla menzogna, ma, perché questa assuma per Teseo al suo ritorno statuto di verità e non possa essere confutata, ricorre alla scrittura. Tutta la seconda parte del dramma ... si fonda sulla premessa che i due diversi strumenti di comunicazione, la parola parlata e la parola scritta, rinviino a codici che si oppongono dal punto di vista della loro funzione di produttori di messaggi: rispettivamente menzogna/verità; inautenticità/ autenticità; non univocità/univocità, seduzione/persuasione»[731]. Tutti questi contrasti, che esistono anche nella *Phaedra*, sono però completamente affidati al linguaggio e al differente modo di comunicare, sempre però tramite la parola, dei due personaggi. Diversa la situazione anche per ciò che concerne la posizione di Ippolito. Mentre nel *Coronato* il giovane, pur incontrando il padre, è costretto al silenzio dal giuramento fatto alla nutrice, nella *Phaedra* il giovane non avrà più alcun incontro con il re prima della sua morte a causa della sua volontaria fuga nelle amate *silvae*, con il solo scopo di sfuggire ai *verba* terribili di Fedra.

Tornando dunque al nostro dramma, sin dalla sua prima apparizione in scena il personaggio di Teseo risulta connotato sulla base di due caratteri che molto hanno a che vedere con l'antitesi in questione: la parola e l'ascolto. Il re infatti ci appare particolarmente attento a ciò che sente e desideroso di udire ciò che sta accadendo dalla viva voce dei suoi sudditi. Più volte egli ribadisce la sua ferma intenzione di ascoltare e chiede che gli si parli con chiarezza e sincerità. Queste richieste del re finiranno inevitabilmente per restare frustrate, giacché nessuno sembra intenzionato ad stabilire una comunicazione veritiera e diretta con lui.

---

[731]Cfr. Turato 1976, p. 173 s.. Lo studioso afferma ancora, a riguardo a p. 176 « è questo blocco operato dalla scrittura che rende la situazione tragicamente insanabile, che impedisce alla parola parlata di dispiegare la propria positiva virtualità». A proposito di questo tema si rimanda inoltre a Knox 1952, p. 14; Lanza 1984; Longo 1984; Turato 1974 (in particolare p. 160) e 1976 e Segal 1970 e 1985.

Questi due aspetti della caratterizzazione di Teseo compaiono chiaramente a partire dal v. 850, quando, costernato dalle urla strazianti che provengono dall'interno della reggia, afferma:

quis fremitus aures flebilis pepulit meas?
("Ma un pianto ferisce le mie orecchie. Che è?")

E ordina perentoriamente:

expromat aliquis[732]
("qualcuno parli")

Prima ancora di entrare nella suo palazzo Teseo sente un *fremitus* che ferisce la sue orecchie: ancor prima di vedere egli attua un primo tentativo di comprensione tramite l'utilizzo del canale uditivo, percependo immediatamente che qualcosa di terribile sta accadendo nella sua casa. Da ciò deriva l'immediata richiesta di spiegazioni che, pur non avendo ancora un destinatario specifico, risulta certamente sintomatica del desiderio dell'eroe di sapere.

A presentarsi al suo cospetto è in un primo momento la *nutrix*, con la quale si trova ad affrontare il primo, difficoltoso, scambio di battute. Informato immediatamente dei propositi suicidi della moglie, Teseo le domanda perplesso la ragione per la quale ella sia giunta ad una così terribile decisione proprio ora che il suo sposo è finalmente tornato. Esattamente come era avvenuto nel dialogo fra Fedra e Ippolito, la risposta fornitagli:

haec ipsa letum causa maturum attulit[733]
("proprio questo le fa affrettare la morte")

[732] v. 851.
[733] v. 857

non ottiene altro risultato se non quello di accrescere la situazione di incomprensione in cui il re si trova, spingendolo ad affermare, spazientito:

> *perplexa magnum verba nescio quid tegunt*
> *effare aperte*[734]
>
> ("Le tue parole misteriose nascondono qualcosa di grave.
> Parla chiaro:")

L'analogia con i vv. 639 s. è pressoché completa. Teseo parla infatti di *verba perplexa* riprendendo e variando l'affermazione di Ippolito che aveva parlato di *ambigua verba* espressi con *vox perplexa.* Il re inoltre chiude la sua battuta con il medesimo imperativo utilizzato da Ippolito nel suo discorso: *effare aperte*, posto esattamente nella stessa sede del verso[735].

Nonostante il voluto richiamo semantico, occorre notare come Teseo, ben più esperto della vita e dei suoi inganni, si renda subito conto che le incerte parole della *nutrix* nascondono qualcosa – utilizza infatti il verbo *tegere* – anche se non riesce ancora a comprendere di cosa si tratti.[736]

L'ipocrita risposta della nutrice non serve tuttavia a fare chiarezza nella mente del re:

> *haut pandit ulli; maesta secretum occulit*
> *statuitque secum ferre quo moritur malum*[737]

---

[734]vv. 858 s.

[735]Cfr. Calabrese 2007, p. 187:«Teseo dunque, come Ippolito prima di lui, chiede all'interlocutrice di metacomunicare in maniera più adeguata e realizza contemporaneamente, attraverso l'uso del termine *verba*, una metacomunicazione sull'interazione in atto». Cfr. anche Calabrese 2009, p. 91.

[736]Un comportamento del tutto simile è riscontrabile nel personaggio di Tieste che all'inizio dell'omonima tragedia, alla comunicazione del desiderio del fratello che rientrasse in patria, aveva affermato: *rogat? Timendum est, errat hic aliquis dolus* (v. 473).

[737]vv. 860 s. Commentando questi versi Giomini 1955, p. 77 riflette sulla figura della nutrice che

("non lo dice a nessuno, si tiene dentro il suo segreto doloroso:
ha deciso di portare con sé il male di cui muore".)

Pur fingendo di non essere a conoscenza del *malum* che tormenta la sua regina, la *nutrix* conferma in parte le supposizioni di Teseo, accennando a un *secretum* che ella nasconde (*occulit*) e che intende portare con sé nella tomba.

Resosi conto di non poter ottenere altre informazioni dalla donna, il re chiede che vengano aperte le porte e si trova finalmente faccia a faccia con la sua sposa. Il discorso fra i due procede sul medesimo sentiero tracciato dalla *nutrix*. Ora più che mai la comunicazione si fa a senso unico: alle domande dirette e chiare di Teseo fanno eco soltanto le risposte brevi e in larga misura basate su *sententiae* antitetiche fornite da Fedra.

L'eroe da principio si rivolge alla sposa con tono affettuoso e accorato, chiedendole però in maniera decisa e diretta le ragioni della sua terribile decisione

causa quae cogit mori?[738]

("chi ti costringe a morire?")

Fedra però sembra parlare per enigmi:

si causa leti dicitur, fructus perit[739].

«all'inizio tenta di sviare Teseo dall'indagare le cause del mesto singulto uscito dalla reggia, anzi lo previene, svelando la incrollabile volontà di Fedra di darsi la morte: poi, alle insistenti domande di Teseo, risponde con frasi ambigue, con velate allusioni... come se voglia scoprirsi a preannunciare il suo turpe e diabolico piano. Infine, quasi pentita di aver detto troppo si trincera dietro uno sconcertante silenzio, ritratta quanto aveva inavvertitamente fatto trapelare, e mostra di essere del tutto all'oscuro delle decisioni della regina. L'ambiguità con cui Seneca raffigura il personaggio in questa scena, si attaglia meravigliosamente alla nefandezza del piano da lei escogitato».

[738] v. 871.

[739] v. 872. Cfr. Morelli 2004, p. 59.

("Dire la causa della mia morte è perderne il frutto".)

Davanti a questa reticenza Teseo mette in atto lo stesso codice di comportamento tenuto da Ippolito ai vv. 599-601: credendo che Fedra esiti a parlare perché frenata da un eccessivo pudore, egli le assicura la più completa discrezione:

nemo istud alius, me quidem excepto, audiet[740]
("nessun altro, eccetto me, ne saprà nulla")

manifestando altresì la propria volontà di ascoltare ciò che la preoccupa esattamente come in precedenza aveva fatto Ippolito al già citato v. 608.
A breve distanza Teseo ribadisce il suo proposito di fedeltà nei confronti della sposa affermando:

effare: fido pectore arcana occulam[741]
("Parla: chiuderò nel mio cuore il tuo segreto!")

Teseo riutilizza in questo verso due termini già presenti nel precedente discorso con la *nutrix:* in primo luogo incalza la moglie con il medesimo ordine rivolto a quella: *effare*. Fa uso inoltre del verbo *occulere* di cui la donna si era servita al v. 860. Il *fidum pectus* di Teseo sarà pronto a tener celato il *secretum* di Fedra proprio come se ella non glielo avesse mai rivelato, come se lo tenesse ancora nascosto nel suo cuore.
L'eroe, mostrandosi in veste di sposo sollecito e fedele, si dichiara dunque disposto all'ascolto e manifesta il desiderio che Fedra si confidi con lui, ottenendo in risposta da lei nient'altro che due *sententiae* lapidarie e indicative del fatto che

[740] v. 873
[741] v. 875.

Fedra non sia intenzionata a condividere alcunché con lo sposo[742].

Ella si oppone dapprima nettamente al desiderio di udire le sue parole espresso dall'eroe celandosi dietro la maschera della *pudicitia:*

aures pudica coniugis solas timet[743]

("una donna onesta teme anche solo le orecchie del marito")

«dunque, si dichiara fedele a parole ad un modello femminile tradizionale che è stato però radicalmente stravolto nei fatti»[744].

A breve distanza, poi, riafferma, attraverso un'espressione più che mai sentenziosa, la sua volontà di continuare a *silere*:

alium silere quod voles, primus sile[745]

("se vuoi che gli altri tacciano una cosa, sii tu il primo a tacerla".)

Non v'è affetto nelle parole di Fedra, non v'è traccia di coinvolgimento e di partecipazione al discorso del marito: risponde per frasi fatte, quasi come se provasse fastidio di fronte a quell'inaspettato interrogatorio, decisa a non farsi capire da lui, perché in fondo ella desidera che non comprenda[746]. Possiamo

[742]Viansino 1968, p. 77 nota nella reticenza di Fedra un evidente parallelo con il personaggio di Lucrezia come esso viene descritto da Livio, 1, 58, 2 e da Ov., *fast.* 2, 823, soprattutto per quanto concerne il desiderio di darsi la morte a causa della violenza subita. Morelli 2004, pp. 58 ss. riprende questo parallelo analizzando però gli elementi di ripresa per quanto riguarda la confessione dello stupro.

[743]v. 874.

[744]Cfr. Calabrese 2009, p. 92.

[745]v. 876. Cfr. Eur. *Hipp*. 395: *γλώσση γάρ οὐδὲν πιστόν*. Cfr. inoltre De Meo 1990, p. 225. Lo studioso riflette sulla differenza fra *silere* e *tacere* osservando che il primo verbo viene usato in senso proprio come «affermazione del silenzio» mentre l'altro è «negazione del suono, ma le due valenze si confondono in epoca calssica, specie in poesia». A proposito dell'evoluzione semantica dei due termini si veda L. Heilmann, *silere ~ tacere*, in Quad. Istit. Glottol. Univ. Di Bologna, 1, 1956, pp. 5 ss.

[746]Calabrese 2009, p. 93 spiega molto chiaramente il significato della *sententia* come modalità espressiva in questo passo. La studiosa sostiene infatti che le *sententiae*, essendo caratterizzate

dunque concordare con Scarpi quando parla di "eloquenza del silenzio" affermando che il silenzio «è una atto volitivo teso a rifiutare o negare la comunicazione ma in questo modo è pur sempre segnale»[747].

Teseo prende atto con stizza dell'ostinazione al silenzio della sposa:

silere pergit.[748]

("Continua a tacere".)

e non potendo ottenere le informazioni che desidera con le buone maniere, parlando non più da *maritus* in pena ma da tiranno adirato, minaccia di ricorrere alla violenza perché qualcuno parli:

verbere ac vinclis anus
altrix prodet quidquid haec fari abnuit.
Vincite ferro. Verberum vis extrahat
secreta mentis.[749]

("sferza e catene
forzeranno la vecchia a parlare per lei.
Mettetela ai ferri. La violenza dei colpi le estorcerà
il suo segreto".)

---

da «una scarsissima se non nulla presenza del livello di relazione ... possono avere la funzione di consentire di fuggire il richiamo alla relazione, mantenendo il discorso su un piano puramente astratto e intellettuale».

[747]Cfr. Scarpi 1983, p. 32 s. e anche Ricottilli 1984, p. 33che sostiene giustamente che silenzio «non significa assenza o mancanza di comunicazione. In primo luogo... ha valore di messaggio... in secondo luogo... è inserito all'interno di una serie di atti linguistici e si configura quindi come voluta astensione da un preciso atto linguistico, di cui è il *pendant* negativo ».

[748]v. 882. cfr. Giomini 1955, p. 79: «(Teseo) adopera la dolce costrizione, la tonalità ricercata e melliflua, quasi di umile preghiera, che inviti la donna alla moderazione, per erompere poi, di fronte al silenzio e all'ostinatezza della sposa ... nel grido di minaccia e giungere all'ordine di gettare in catene la nutrice».

[749]vv. 882-885.

Facendo nuovamente largo uso di una terminologia attinente alla parola Teseo, lasciata da parte ogni gentilezza, appare intenzionato a costringere la *nutrix* a dire (*prodet*) ciò che tutti quanti si rifiutano di comunicargli (*fari*), utilizzando, se necessario anche la forza per strapparle i *secreta mentis*[750].

La violenza del linguaggio del re, che minaccia insistentemente di mettere in catene (*vinclis, vincite ferro*) e di frustare (*verbere, verberum*) l'anziana confidente della regina, la spingono ad un repentino cambiamento di opinione:

Ipsa iam fabor, mane[751]

("no aspetta, sarò io a parlare".)

Per la prima volta, dopo il riferimento ai *verba intrepida* contenuto nell'*Anrede* all'*animus* dei vv. 592 s., Fedra pronuncia un termine afferente alla semantica della parola e non più a quella del silenzio o del nascondere.

L'incertezza dell'eroina, il timore che la invade ora che ogni via d'uscita le sembra preclusa, son ben rappresentati dall'immagine di lei fornitaci dallo sguardo perplesso di Teseo:

quidnam ora maesta avertis et lacrimas genis
subito coortas veste praetenta obtegis?[752]

("perché volgi altrove il viso afflitto e copri
con la veste un improvviso fiotto di lacrime?")

Fedra, costretta a parlare, davanti all'impossibilità di celare più a lungo la propria colpa, con un gesto assai eloquente e assolutamente carico di significati si

[750]Giomini 1955, p. 79 riflette sul comportamento di Teseo notando il fatto che «Teseo è convinto che la nutrice...conosce non soltanto la causa che spinge Fedra alla morte ma regge i fili dell'azione, muovendoli con finezza e artificio».

[751]v. 885

[752]vv. 886-87.

nasconde il viso tra le pieghe delle veste[753].

Questi pochi versi sono estremamente ricchi di significato perché esemplificativi della maniera in cui Seneca si inserisce nella già ricca e corposa tradizione relativa al mito di Fedra declinando i gesti e gli atteggiamenti dei personaggi in maniera del tutto nuova ma sicuramente non esente da una profonda consapevolezza dei propri modelli. Il gesto compiuto da Fedra di velarsi il capo per il disagio e la vergogna trova infatti innumerevoli e significativi antecedenti attingendo, come di consueto, nella tradizione della tragedia greca e della poesia romana. Già nel primo Ippolito di Euripide era presente una scena di questo tipo anche se – da quanto gli scarsi frammenti rimasti lasciano intendere – sembra fosse stato Ippolito a velarsi il capo per l'orrore suscitato in lui dall'aperta confessione della matrigna. Nonostante la vicenda tragica venga profondamente modificata dal tragediografo nella seconda messa in scena del dramma di Fedra, riscontriamo la presenza anche nel *Coronato* del gesto del velamento in due momenti molto importanti della vicenda. Al v. 243 infatti Fedra, presa dalla vergogna per aver lasciato trapelare qualche indizio della propria nefasta passione, chiede alla nutrice: *πάλιν μου κρύψον κεφαλήν*. Nei versi finali della tragedia invece, Ippolito, sentendo appressarsi la morte, chiede al padre *κρύψον δέ μου πρόσωπον*. Già Lanza aveva rilevato il legame fra questi due momenti e la loro importanza nell'economia del dramma: «il gesto è il medesimo: l'attore su cui è concentrata l'attenzione del pubblico si sottrae alla vista degli spettatori. Non sembra casuale che questi due gesti aprano e chiudano rispettivamente

[753] Masselli 2000, p. 99 osserva giustamente la presenza di questo gesto a partire dalla confessione di Fedra nell'*Hipp. Vel.* e poi in quella di Mirra in Ov., *met.* 10, 420-22 osservando in particolare che: «questo personaggio (Ippolito nel Καλυπτόμενος) si copriva per l'orrore di quello che aveva appena sentito, Mirra invece si vela per quello che sta per dire» evidenziando anche in questo caso un atteggiamento non dissimile da quello della nostra Fedra.

l'intera vicenda drammatica»[754]. Un atteggiamento più vicino a quello del personaggio senecano sembra derivarci invece dalla Mirra della *Metamorfosi* ovidiane, che, nell'atto di rivelare alla *nutrix* l'incestuoso oggetto della sua passione,

pudibundaque vestibus ora
texit et «o» «felicem coniugem matrem!» dixit [755]

Nella nostra Fedra tutti questi significativi modelli sono presenti e operanti anche se le motivazioni che spingono la regina a velarsi il capo e il significato che questo gesto assume nell'economia della scena non possono che risultare nuovi e originali.

Esso è stato per lo più letto come la scena madre della farsa di Fedra, che simula imbarazzo nel dover raccontare la falsa violenza subita da Ippolito. A mio parere, però, può anche nascondere la vergogna e la difficoltà nel doversi prestare all'inganno tessuto dalla *nutrix* per salvaguardare la propria fama a scapito di quella dell'amato. Ad ogni modo, sia che esso rappresenti l'estremo tentativo della donna di nascondere la propria colpa, sia che esso celi la vergogna nel mettere in moto quel sistema di menzogne che – Fedra lo ha già ben compreso – rappresenta una strada senza ritorno, è sintomatico della confusione e dell'angoscia che regnano nel cuore della regina e che la spingono a nascondersi il viso, nel vano proposito di sfuggire alle conseguenze terribili, ma ormai inevitabili, delle sue azioni.

Nonostante il tormento e la paura, Fedra a questo punto è ormai consapevole che il suo destino è già stato scritto, che non ha altra scelta se non quella di cedere e comincia ad interpretare la parte che è stata scritta per lei. Neppure ora che ha deciso di rompere gli indugi ella si rivolgerà tuttavia al marito in maniera chiara

[754]Cfr. Lanza 1984, p. 103.
[755]Cfr. Ov., *met*. 10, 420-22.

e aperta, anzi, si esprimerà più che mai per enigmi, pronunciando frasi spezzate e mezze parole e aspettando – esattamente come era avvenuto per la confessione dei propri sentimenti ad Ippolito – che sia lui a comprendere ciò che ella non desidera dire e finendo per condurlo quasi per mano alla terribile rivelazione[756].
Fedra svelerà apertamente soltanto il fatto di aver subito violenza (v. 893: *vim tamen corpus tulit*), lasciando allo sposo il compito di comprendere da sé il colpevole di tale gesto.
A Teseo, che, come di consueto le rivolge una domanda molto diretta:

quis, ede, nostri decoris eversor fuit?[757]
("chi fu, dimmi, il colpevole del mio disonore?")

ancora una volta accompagnata dall'esplicito invito a parlare (*ede*), ella risponde semplicemente:

quem rere minime.[758]
("chi meno immagini".)

La nebbia della conoscenza dunque, per Teseo, anziché dipanarsi, si fa ogni momento più fitta, e per questo il re, ostinatamente, continua a domandare quelle

[756]Si veda inoltre Calabrese 2009, p. 95 s.:«Fedra dunque, proprio come nel caso della confessione d'amore, in cui lascia semplicemente intendere a Ippolito, anche se con il minimo livello di implicito possibile, di essere innamorata di lui, senza rivelarglielo però direttamente, al culmine della menzogna si dimostra ancora una volta incapace di portare a termine i suoi propositi per mezzo di una comunicazione diretta».
[757]v. 894.
[758]v. 895. Dangel 2004, p. 74 sceglie questo passo come esemplificativo dell'utilizzo delle fonti da parte di Seneca: «si une reconstruction complète de sources reste impossible, on peut aisément comprendre combien le mélange des traits ovidiens et de ceux d'Euripide ont contribué à la création d'une Phèdre proprement sénéquienne. Ainsi, la noirceur de l'aveu peut certes venir de l'*Hippolyte voilé*. C'est en revanche l'intrusion de thèmes élégiaques qui en a réorienté la visée. L'esprit ovidien ressortit en particulier au voilement de l'accusation: la périphrase est moins encore énigmatique que romanesque...».

spiegazioni che la regina non ha alcuna intenzione di fornirgli:

quis sit audire expeto[759]
("chi? Voglio saperlo!")

Con sempre maggior insistenza il re chiede – come già aveva fatto al v. 873 – di poter *audire* il nome che Fedra si rifiuta di pronunciare fino a che non sarà la spada del giovane principe, incautamente lasciata nelle mani della regina, a divenire per Teseo, ormai folle di rabbia e di gelosia, non un semplice indizio ma una prova inconfutabile della colpevolezza del figlio.
La modalità di comunicazione stravolta di Fedra, basato dapprima sul silenzio e poi sulla reticenza, e finalizzato alla errata comprensione del messaggio da parte del re, finisce per divenire l'unico sistema di comunicazione possibile fra i due personaggi rimasti sulla scena, conducendoli al raggiungimento, sofferto per entrambi, della pretesa verità che la donna si trova costretta a mettere in scena.

Dall'esame effettuato di queste due scene chiave emergono alcune considerazioni d'insieme.
In primo luogo l'antitesi fra parola e silenzio finisce per rappresentare uno degli elementi più eloquenti del conflitto uomo-donna all'interno del dramma. Mentre i due personaggi femminili, Fedra e la *nutrix*, incarnano il silenzio, la reticenza e, ove sia presente, la parola menzognera, Ippolito e Teseo si fanno simboli del desiderio frustrato dell'ascolto e della parola portatrice di verità, della spasmodica ricerca di una impossibile comunicazione diretta e priva di filtri. «Di fronte alla trasgressione della norma, silenzio e parola connotano senza ombra di equivoco i ruoli del femminile e del maschile»[760].

[759]v. 895.
[760]Cfr. Cajani 1993, p. 173.

Questo tipo di comunicazione non può però in alcun modo avvenire perché il messaggio che Fedra deve comunicare è sempre un messaggio portatore di sventura, perché nefasto e impuro, nel primo caso; falso e ingannevole nel secondo ma sempre pericoloso per chi lo emette e per chi lo riceve, perciò inevitabilmente indicibile e inascoltabile[761].

Fedra conosce la pericolosità delle sue parole, perciò si trincera dietro un silenzio che tuttavia sa di non poter mantenere. Nel corso del confronto con Ippolito, preda dei deliri della sua coscienza, la regina è convinta che le sue parole intrepide possano far capitolare il figliastro e per questo viola la regola del silenzio e cede alla seduzione della parola[762].

Nel dialogo con Teseo Fedra infrange il silenzio una ragione bene diversa: si trova infatti costretta a nascondere la violazione precedente commettendo dunque una violazione ulteriore, se possibile ancor più funesta e deleteria per tutti. La parola dunque non è più soltanto rivelazione, confessione, dichiarazione ma diviene, tanto quanto il silenzio, funzionale alla necessità di nascondere la propria colpa e, se ciò non fosse più possibile, quantomeno di velarla, di mascherarla, di alleggerirla del suo grave peso[763].

---

[761]Cfr. Calabrese 2007, p. 188: «La parola di Fedra … viene dunque connotata come elemento atto a creare morte e distruzione: è infatti una parola che, liberatasi con forza dai tradizionali vincoli e restrizioni, può assumere le forme più svariate, divenendo una sorta di mostro complesso, spaventoso e terribile per la sua stessa multiformità e non tanto o non soltanto per i contenuti delle rivelazioni fatte: sia Ippolito che Teseo reagiscono infatti con la stessa confusa agitazione ad una comunicazione di cui ancora non comprendono i contenuti ma che ai loro occhi appare intricata, contorta, ingarbugliata»

[762]Cfr. Calabrese 2007, p. 175: «la parola pronunciata, la parola che fin dall'inizio ha deliberatamente infranto un silenzio ritenuto doveroso ed essenziale al modello femminile ideale mette in pericolosa discussione quel modello, rischia di distruggerlo e, circolando liberamente all'interno del dramma crea situazioni comunicative insolite, sconcertanti, in quanto mai verificatesi prima nell'ambito della produzione tragica sul mito di Fedra e Ippolito».

[763]Cfr. Albini 1984: «nel gioco di spazialità combinate, la parola così si gonfia, diventa la vera protagonista, la componente dominante che rimbalza da un personaggio all'altro».

1.3. *Nefandi casus nuntius*: disagi della comunicazione nel discorso del messaggero

Il quarto atto, quasi interamente dedicato alla narrazione della terribile sorte toccata ad Ippolito, si apre con uno scambio di battute tra il *nuntius* e Teseo dal quale emerge nuovamente il medesimo difetto di comunicazione riscontrato nel dialogo con Fedra e, prima ancora, con la nutrice[764]. Il messaggero infatti, esattamente aveva fatto la regina poco prima, afferma di essere trattenuto dal rivelare il suo messaggio dal timore della reazione del re. Egli esordisce maledicendo la *dura sors* che lo ha chiamato ad essere *nuntius* di un messaggio

[764]Per quanto concerne le scene di annuncio in Seneca tragico si veda Amoroso 1981, pp. 307-328. A proposito della *rhesis* del *nuntius* nella *Phaedra* lo studioso si esprime in questi termini: «Il *nuntius* entra in scena proferendo un'esclamazione che preannuncia contenuto e forma della narrazione; i vocaboli *acerba*, *dura*, *nefandi casus* si collegano bene al contenuto e all'ambientazione etica e paesaggistica della prematura rovinosa caduta di Ippolito, vittima di una colpevole maledizione paterna. Segue il dialogo con Teseo, tendente alla simmetria e alla sticomitia ... si verifica l'abituale successione dei *verba dicendi* (*fari*, v. 998, *proloquere*, v 1001, e infine l'ordine tecnico *effare* v. 1004) ... Infine fa colpo *ordinem mortis*, cioè la richiesta di una descrizione minuziosa, ricerca certamente curiosa, come vuole Boissier, se si pensa che è Teseo che la pronuncia, ma indicativa di un tipo di narrazioni che certo piacevano a chi le ascoltava e che cosiffatte le richiedeva». Quello dell'invito a parlare rivolto ad un messaggero reticente è senza dubbio un modulo piuttosto frequente nei drammi senecani. Al *nuntius* che in *tro.* 1058 chiedeva: *quid prius referens gemam,/tuosne potius, an tuos luctus, anus?*, Andromaca ordina: *ede et enarra omnia* (v. 1065), chiedendo dunque che la terribile sorte del figlioletto le sia narrata interamente e con dovizia di particolari. Agli indugi di Euribate (*refugit loqui/ mens aegra tantis atque inhorrescit malis*, *Agm*.vv. 416 s.) Clitemestra ordina con decisione *exprome* (v. 419), asserendo che *clades scire qui refugit suas/ gravat timorem; dubia plus torquent mala* (vv. 419 s.). Questo tipo di affermazioni viene pronunciato talora anche dal Coro che nella sezione iniziale di *tro.*, davanti alle incertezze di Taltibio, che non trova il coraggio di svelare la ragione dell'indugio della flotta greca, afferma: *effare, … quis deus claudat vias* (v. 167). Ancora più drammatica ci appare la situazione nel *Thy*. Quando il *nuntius* si trova costretto a narrare la terribile fine dei figli di Tieste, questa volta il Coro è costretto ad invitare per ben due volte il messo a rivelare quanto si è verificato all'interno del palazzo: al v. 632 quando afferma: *effare, et istud pande, quodcumque est*, *malum* e, con maggiore insistenza, tramite l'accumulo di imperativi afferenti al campo semantico della parola, ai vv. 639 s. :*quid sit quod horres ede et auctorem indica:/ non quaero quis sit, sed uetr. Effare ocius.* Anche Elena *in tro.* 927 si trova a rappresentare per un momento il ruolo del *nuntius* dovendo rivelare alle donne della morte di Polissena. In questa occasione Andromaca le si rivolge in maniera stizzita, con rabbia, dapprima chiedendo: *fare quos Ithacus dolos,/ quae scelera nectat* (vv. 927 s.) e poi, ancor più severamente, sempre tramite la ripetizione variata di voci verbali connesse alla parola: *dic, fare, quidquid subdolo vultu tegis* (v. 933).

che, per la sua gravità, non a caso viene definito *nefandus* ossia indicibile (vv. 991-92). La difficoltà nel racconto viene ribadita dal messo in un verso di carattere fortemente sentenzioso, ancora una volta secondo lo schema seguito in precedenza da Fedra:

vocem dolori lingua luctificam negat[765]
("la lingua rifiuta al dolore parole che fanno soffrire")

La consapevolezza della pericolosità del messaggio e del dolore che esso potrebbe provocare al re frenano la lingua del *nuntius* proprio come la *vis maior* che tratteneva la voce di Fedra prima della dichiarazione ad Ippolito.
Ribattendo alle parole incerte e timorose del messaggero, Teseo si offre invece al nostro sguardo nel medesimo ruolo sostenuto nel corso del III atto.
Tutti i suoi interventi sono finalizzati solamente a far parlare il messaggero tramite l'utilizzo pressante e insistito della semantica della parola.
Il re, forte della sua autorità, inizialmente lo invita a non aver timore di parlare (v. 993 *ne metue clades fortiter fari asperas*) e in seguito gli ordina di *proloqui* (v. 996) e di *effari* l'*ordinem mortis* del figlio (v. 999)[766] così come aveva domandato alla *nutrix* di *effari aperte* e di narrare la sventura che aveva colpita la sua casa. D'altra parte Teseo ritiene che non possa esservi alcun messaggio più doloroso di quello udito dalla voce di Fedra e si dichiara pronto ad ascoltare l'annuncio di qualunque altra terribile sventura si sia abbattuta sulla sua casa ormai definita *quassa*, rovinata.

1.4. *Mentita finxi*: la verità di Fedra

Nell'epilogo della tragedia ci troviamo di fronte ad un radicale stravolgimento

[765] v. 995.
[766] Cfr. *tro*. 1065: *expone seriem caedis*.

dell'antitesi fra silenzio e parola per come si è avuto modo di esaminarla sino ad ora.

Entrando in scena Fedra, venuta a conoscenza della terribile sorte toccata al figliastro, reagisce in maniera alquanto inattesa manifestando un incredibile bisogno di parlare, di esprimere tutto il suo dolore per il destino dell'amato e l'odio nei confronti dello sposo ma soprattutto di ristabilire proprio con le sue parole, tutta la verità dei fatti. Senza più silenzi, senza più menzogne, Fedra finalmente comunica in maniera sincera e aperta.

La figlia di Minosse, più che mai preda del *furor* amoroso e della disperazione per le nefaste conseguenze del suo inganno, immagina di avere davanti a sé Ippolito e gli si rivolge nella vana, folle, idea che egli possa udire le sua voce.

Innestando innumerevoli elementi di novità nel proprio stile comunicativo, Fedra afferma:

> *Ades parumper, verba exaudi mea.*
> *Nil turpe loquimur.*[767]
>
> ("vieni per un momento e ascolta le mia parole,
> non dirò nulla di male".)

Incapace di accettare la morte dell'amato, Fedra gli si rivolge come quando era in vita, invitandolo a seguirla e ad ascoltare ciò che ha da dire. Ora Fedra è pronta a far sentire la sua voce, quella voce così foriera, in precedenza, di messaggi funesti. Ora i suoi *verba* non possono più far male, perché non v'è più nulla di turpe in essi[768]. Solo ora, le sue parole divengono udibili anche dalle caste orecchie del figliastro a cui, utilizzando la medesima forma verbale di cui si era servita nel corso della dichiarazione, al v. 636 (*exaudi*), chiede ora di ascoltarle

[767]v. 1175 s. Cfr. Gazich 1997, p. 372: «Il ricordo dell'esperienza passata ("*nil turpe loquimur*": quasi dicesse " questa volta *nil turpe loquimur*, questa volta non è come nel dialogo tremendo", un'evocazione di somiglianza, per stabilire una differenza) torna a sancire il blocco di una situazione che non può mutare, nonostante la catastrofe avvenuta».

[768]Cfr. Calabrese 2009, p. 97.

fino in fondo. «È un delirio quello della protagonista, che rende quasi palpabile, nell'ultimo atto, l'essenza del dramma – di natura comunicativa e relazionale – quale esso si svolge nelle scene precedenti: l'impossibilità di comunicare, la difficoltà di dire, l'incapacità di ascoltare»[769].

Dopo essersi rivolta lungamente ad Ippolito, manifestando l'estremo desiderio di seguirlo anche nei recessi di Dite, Fedra indirizza le proprie parole verso Teseo, che sino a questo momento ha assistito in silenzio a questa scena, vittima dell'ormai consueta incapacità di comprendere ciò che sta accadendo attorno a lui. La regina però non chiama a sé solo lo sposo, ma chiede di essere ascoltata dall'intera città di Atene:

> *audite Athenae, tuque, funesta pater*
> *peior noverca:*[770]
>
> ("ascolta Atene, e tu, padre, peggiore
> di una funesta matrigna")

Anche in questi versi l'attenzione si concentra sull'elemento dell'ascolto: a Teseo, che con tanta insistenza le aveva chiesto di parlare e altrettanta premura si era dichiarato disposto ad ascoltarla, Fedra è pronta finalmente a dire tutta la verità. Ella però desidera che tutta la cittadinanza sia testimone dei suoi *verba*, che, per la prima volta non sono più *ambigua* né *perplexa:*

> *falsa memoravi et nefas,*

[769]Cfr. Calabrese 2007, p. 190.

[770]vv. 1191 s. Un invito all'ascolto di tipo del tutto simile viene pronunciato da Tieste dopo la scoperta del *crimen* commesso dal fratello (*Thy.* 1068-1071): *clausa litoribus vagis/ audite maria, vos quoque audite hoc scelus, / quocumque, di, fugistis. Audite inferi,/ audite terrae, Noxque Tartarea gravis/ et atra nube, vocibus nostris vaca.* Come Fedra aveva chiamato a raccolta l'intero popolo ateniese per rivelare, finalmente, l'innocenza di Ippolito, così, amplificando ulteriormente questo modulo, Tieste chiede che tutti i regni naturali: il mare, la terra, il cielo e persino gli Inferi, odano dalla sua voce la terribile colpa commessa da Atreo.

quod ipsa demens pectore insano hauseram,
mentita finxi.[771]

("ho detto il falso e il crimine
vagheggiato dal mio folle cuore
l'ho inventato io".)

Ella dichiara apertamente di aver detto il falso (*falsa memoravi*) e di aver inventato il suo *crimen* (*finxi mentita*), proclamandosi senza vergogna *demens* perché guidata, nelle sue scellerate azioni da un *pectus insanum*[772]. Dimentica della *fama*, del *pudor*, di quei sentimenti che in un primo momento avevano dato senso alla sua recita e che le avevano concesso la forza di mentire allo sposo, Fedra è in grado solo a questo punto di svelare tutta la verità utilizzando finalmente il medesimo codice di comunicazione, la stessa lingua, con la quale Teseo le si era rivolto sin dal principio, permettendo al re la comprensione, amara e tardiva, della verità. Biondi individua un significativo elemento di novità in questa confessione a Teseo, soprattutto per il legame che intercorre con la confessione ad Ippolito. Lo studioso a tal proposito parla di «un *novum*, uno "straniamento" non solo paradigmatico ma anche, direi soprattutto, sintagmatico: le due confessioni vengono a formare un insieme, l'insieme dinamico-stilistico, ma anche statico strutturale dell'intera fabula. Esse, insomma, dell'intera tragedia costituiscono un pendant che è contemporaneamente disegno e colore, significante e significato, muro ornante e muro portante»[773].

Le due esortazioni che Fedra rivolge nei confronti di Ippolito e di Teseo (*ades* v. 1175 e *audite Athenae* v. 1191) sembrano essere ricalcate sull'espressione che la

[771] vv. 1192-1194.
[772] Cfr. v. 641.
[773] Cfr. Biondi 2008, p. 198. Le osservazioni di Biondi in questo senso sono molto significative: «a rendere un assoluto *aprosdoketon* la confessione di Fedra è il fatto che nessun elemento drammatico, riguardante cioè il susseguirsi degli eventi narrati, la implica e ne costituisce la causa o più semplicemente il volano: l'unico *aition* della confessione a Teseo è un *motus* esclusivamente soggettivo e interiore della regina, la quale, pur "esternamente" innocente, decide non solo di togliersi la vita, ma anche di confessare il proprio crimine» (p. 203).

nutrice usa al v. 725 per chiamare a sé il tutto il popolo al fine di architettare, davanti a molti testimoni, il falso *stuprum* del figlio del re:

Adeste Athenae

("Correte ateniesi!")

L'evidente analogia del richiamo alla cittadinanza serve a mio parere a sottolineare ulteriormente la profonda antitesi insita fra questi due momenti. Quel popolo che, ignaro, era servito da testimone della falsa colpa di Ippolito viene ora richiamato dalla regina perché possa udire la verità, quella verità che scagiona completamente il giovane principe, restituendogli, anche se da morto, la *castitas* e la fama di cui le menzogne imbastite dalla nutrice lo avevano ingiustamente privato.

2. *TEGERE NEFAS*: L'ANTITESI FRA NASCONDERE E RIVELARE NELLE RIFLESSIONI DELLA NUTRICE.

L'antitesi fra silenzio e parola analizzata in queste pagine trova – come già avveniva in larga misura nel modello del Coronato[774] – una significativa linea di

[774]L'opposizione tra nascondere e rivelare era ampiamente presente anche nell'*Ippolito* euripideo. A tal proposito si veda soprattutto Susanetti 1997, Susanetti 2005, Lanza 1984. Il Coro al v. 139 dice che Fedra sopporta il suo male κρυπτῷ. Nel primo episodio, poi, ai vv. 243 ss. Fedra, per la vergogna, chiede alla nutrice di velarle il capo, di coprirla. Al v. 279 la nutrice afferma che Fedra tiene nascosto il suo affanno e, al v. 330, le chiede di non nascondere ciò che la tormenta. Al v. 394 quando finalmente Fedra inizia a spiegare le cause del suo dolore, ella stessa ammette di aver a lungo cercato di tener nascosta la ragione del suo tormento e dopo la rivelazione della nutrice ad Ippolito (v. 712), chiede alle donne del coro di nascondere ciò che hanno udito. Questo tema è assolutamente fondamentale nell'Ippolito giacché proprio quando Fedra comprende che la sua colpa è stata rivelata, in quel preciso momento, per la vergogna, si dà la morte. Si vedano a tal proposito le riflessioni di Susanetti 1997, p. 45: «coprire (*kalyptein*), tacere *(sigan*), nascondere (*kryptein*): in queste azioni si concreta il tentativo di censurare l'eros, di ricacciarlo nell'ombra per evitare che esso divenga di dominio pubblico» e di Lanza, 1984, p. 102: «il male il poeta deve nasconderlo (ἀποκρύπτειν), e non metterlo in mostra e insegnarlo, sentenzia l'Eschilo aristofaneo. Curiosamente proprio sotto il segno del nascondere

sviluppo nel contrasto tra nascondere e rivelare. All'opposizione verbale fa riscontro infatti un aspetto antitetico maggiormente legato all'elemento visivo e gestuale che gode in un 'attenzione abbastanza ampia nello svolgimento della vicenda tragica. Esattamente come accadeva nell'*Ippolito* euripideo questi due elementi «non formano una tautologia, ma descrivono due ambiti paralleli, ma distinti, di comportamento: l'ambito verbale (tacere) e quello gestuale e d'atteggiamento»[775].

Mentre – come è già stato possibile esaminare – l'aspetto relativo alla comunicazione e alla negazione di questa risultava a quasi totale appannaggio della sola Fedra e dei personaggi che di volta in volta si trovavano a dialogare con lei, possiamo senza dubbio notare come la tematica contrastiva del nascondere e del rivelare assuma invece particolare rilievo quando la nostra eroina viene messa in rapporto col personaggio della nutrice. Il desiderio di proteggere la padrona, di salvaguardare la sua *fama* e impedire che il suo *pudor* sia macchiato da una colpa tanto infamante rappresenta la ragione precipua per la quale la balia si trova a costretta a fare i conti in due occasioni – entrambe significative nell'economia del dramma e non prive di rilievo nell'ambito del sistema di antitesi che intendiamo mettere in luce – con questo tema. Sebbene in entrambi i casi il destinatario dei suoi messaggi sia, per l'appunto, Fedra, le modalità con cui la donna si accosta a questa tematica e gli obiettivi che si prefigge sono fra loro assai differenti, anche se – come avremo modo di osservare – in certa maniera complementari.

(κρύπτειν), del velare (καλύπτειν) sembra porsi la nostra tragedia».

[775]Longo 1984, p. 87 fa riferimento naturalmente all'opera euripidea ma questo tipo di considerazioni possono essere in certa misura ritenute valide anche per la *Phaedra.* Nell'opera euripidea questo tema presenta un maggior rilievo tanto che Longo prosegue il suo ragionamento notando come «Fedra "terrà nascosto" il suo male anche alla vista, e non solo all'udito, del prossimo: rimarrà segregata in casa, col corpo e il capo coperti, ravvolti nel peplo».

2.1. La passione che non si può nascondere e la parentela di Fedra

Come ben sappiamo, nel dramma senecano, diversamente da quanto avveniva in Euripide, la *nutrix* è informata dei fatti sin dall'esordio e la discussione che ha luogo con la padrona nel corso del primo atto verte pertanto non più sul tentativo di scoprire il male che la tormenta, quanto piuttosto su quello di farle comprendere la gravità di tale *malum* affinché ella rinunzi a concretizzare il suo desiderio amoroso.

All'interno del suo primo dialogo con Fedra la nutrice mette in campo due ragioni principali per le quali ella dovrebbe fare un passo indietro, facendo appello, seppure in modi diversi, alla coscienza della regina. In primo luogo le fa presente l'empietà della sua colpa, più grave, se possibile, di quella di sua madre; in secondo luogo paventa il pericolo che il delitto venga svelato e tenta di metterla in guardia rispetto alla punizione cui inevitabilmente andrebbe incontro. È questo secondo punto del discorso a suscitare il nostro interesse proprio in quanto foriero dei primi riferimenti all'antitesi in questione.

La nutrice instaura infatti un sapiente gioco di contrasti tra oscurità e luce, tra il nascondere e il rivelare costruendo una climax ascendente, tesa a sottolineare l'impossibilità per la regina di ottenere la realizzazione del proprio desiderio amoroso senza che esso sia scoperto dallo sposo, da suo padre e soprattutto dai suoi celebri antenati divini. La nutrice fa dunque riferimento ad una serie di personaggi maschili variamente connessi alla parentela di Fedra che risultano tutti connotati da due caratteristiche particolarmente significative: il senso di giustizia – soprattutto per quanto riguarda Minosse – e – per quel che concerne invece le divinità – la connessione con l'elemento della luce e, di conseguenza, con la possibilità di vedere ogni cosa. Il pernicioso amore di Fedra, di conseguenza, non potrà passare inosservato, nè, certamente, ingiudicato.

Improntando il suo discorso su una serie di domande retoriche la *nutrix* dapprima la mette in guardia dal pericolo rappresentato dal marito, seppur racchiuso nelle tenebre di Dite e impossibilitato a *cernere* i *supera loca*:

> *si quod maritus supera non cernit loca*
> *tutum esse facinus credis et vacuum metu,*
> *erras.*[776]
>
> ("se il tuo uomo non vede la luce dei vivi
> credi, illusa, che il tuo delitto non comporti rischi?
> Che sarà impunito?")

poi, anche supponendo che Teseo non riesca a risalire dagli abissi infernali e che quindi non scopra la sua colpa, le domanda:

> *quid ille lato maria qui regno premit*
> *populisque redit iura centenis, pater*
> *latere tantum facinus occultum sinet?*[777]
>
> ("ma il sovrano dei mari e di cento popoli,
> tuo padre, lascerà nell'ombra
> un misfatto così grande?")

Il *tantum scelus* di Fedra non potrà facilmente restare *occultum*, non si potrà *latere* rispetto a Minosse. E anche se, paradossalmente, ella riuscisse, *astu doloque*, a *tegere tantum nefas* (v. 153) a suo padre, come farà a sfuggire allo sguardo di Febo, *matris pater*, e ancor più, di Giove?

Ai segreti, ai sotterfugi, all'oscurità in cui Fedra è costretta a tenere nascosto il suo *crimen* fanno eco infatti la luce della giustizia di suo padre (*sagax parentum est cur*a v. 152), quella del Sole, che illuminando la terra è in grado di vedere tutto quello

[776] vv. 145-147
[777] vv. 149-151.

che vi accade (*ille rebus numen infundens suum,* v. 154 s.), quella del *fulmen* di Giove (*ille qui mundum quatit vibrans corusca fulmen Aetnaeum manu,* v. 155 s.), antenato di Fedra ma soprattutto padre di tutti gli uomini e quindi *videns* per eccellenza[778]. Per tale ragione la nutrice al termine di queste riflessioni afferma:

credis hoc posse effici,
inter videntes omnia ut lateas avos? [779]

("credi possibile sottrarti
alla vista di antenati tutt'occhi?")

Unendo in un solo verso per la prima volta i due elementi contrapposti dell'antitesi (*videntes-lateas*) la nutrice sembra voler mettere ancor più apertamente Fedra di fronte all'impossibilità di soddisfare il proprio desiderio senza essere scoperta dai suoi antenati *omnia videntes*[780].

Il ragionamento per assurdo della *nutrix* va però oltre queste considerazioni. Ella, impostando ora il discorso su riflessioni di stampo decisamente più filosofico e moralistico, cerca di rendere cosciente la padrona del fatto che ella dovrà guardarsi non tanto dalla punizione, terrena e divina ma, soprattutto, dai

[778]Per quanto concerne il trattamento di Giove nella tragedia senecana si osservi quanto afferma Herrmann 1924, p. 474: «il est certain … que Sénèque a une prediléction marquée pour Jupiter. Ce n'est pas seulement parce que ce dieu se rapproche davantage du sien, mais aussi parce qu'il tend de plus en plus à devenir dans toutes les consciences le dieu par excellence, le maître souverain de l'univers, le gardien bienfaisant de l'ordre et de la paix du monde».

[779]vv. 157-158.

[780]Un ragionamento del tutto simile viene fatto alla Clitemestra dell'*Agm*. dalla sua nutrice. Messa a conoscenza del terribile piano della regina per assassinare lo sposo ella si dimostra infatti dubbiosa rispetto alla possibilità che ciò possa avvenire senza che il re si renda conto di ciò che viene macchinato alle sue spalle: la balia domanda infatti alla regina: *hunc fraude nunc conaris et furto aggredi?* (v. 207). La nutrice elenca a Clitemestra tutti gli eroi a cui Agamennone si è dimostrato superiore con lo stesso scopo per cui la balia di Fedra le elenca i suoi celebri antenati. Entrambe desiderano mettere in guardia le rispettive padrone, perché rinuncino ai loro propositi, nel nostro caso dai pericolosi avi divini, nel caso dell'*Agm.* dalla potenza di uno sposo tanto celebre per virtù e forza. Anche l'intervento della nutrice di Clitemestra, come quello della balia di Fedra, risulta destinato a non sortire effetti positivi nell'*animus,* ormai irrimediabilmente preda del *furor*, della regina.

tormenti e dal senso di colpa che opprimerebbero la sua coscienza nel caso in cui riuscisse a ottenere la realizzazione del proprio desiderio:

> *sed ut secundus numinum abscondat favor*
> *coitus nefandos utque contigat stupro*
> *negata magnis sceleribus semper fides:*
> *quid poena presens, conscius mentis pavor*
> *animusque culpa plenus et semet timens?* [781]
>
> ("quand'anche il favore divino coprisse
> i colpevoli amplessi e non mancasse al tuo incesto
> la protezione mai accordata ai grandi delitti,
> ecco pronto il castigo: la coscienza, l'agitazione,
> di un'anima piena della sua colpa e che ha paura di se stessa".)

Ammettendo pure di riuscire ad *abscondere*, a *contingere* la propria passione adddirittura agli dei è certamente alla sua coscienza però che non potrà celare il suo *nefas:* non vi sarà più nascondiglio allora contro la paura e il senso di colpa. Come soggiunge giustamente Castagna «altre nutrici, in altre tragedie, conoscevano solo la vergogna, quella che – a loro parere – avrebbe dovuto cogliere la padrona, se colta sul fatto nel momento di commettere un reato, di fronte al timore della perdita della propria pubblica rispettabilità. Queste nutrici, così interessate all'apparenza pubblica, appaiono moralmente primitive rispetto a Enone: è il tormento del senso di colpa l'inferno di chi ha commesso un crimine»[782].

Occorre notare però che il discorso della *nutrix* avviene a senso unico giacchè a questo punto del dramma Fedra non manifesta alcun interesse per le sue parole, tanto che, nella sua risposta non fa neppure cenno a questo tema. La passione di

[781] vv. 159-164. Per quanto concerne questo comportamento della nutrice si veda Tarantino 1985, p. 62.

[782] Castagna 2007, p. 8. Un esempio lampante di quanto afferma Castagna ci viene fornito dalla nutrice di Clitemestra che nel primo atto dell'*Agm.* trovandosi di fronte alla padrona in preda all'ansia e all'incertezza in vista del ritorno del re la invita a mantenere il segreto sulla sua relazione con Egisto, ostentando – in maniera totalmente opposta rispetto alla balia di Fedra – la certezza che *tuta est latetque culpa, si pateris, tua* (v. 146).

cui la donna è preda, il *furor* amoroso che la anima, non lasciano spazio nè al timore né al senso di colpa. Perchè questa tematica possa toccare anche la nostra eroina dovremo attendere la fine del secondo atto e, ancor di più, la sezione conclusiva del dramma.

2.2. *Scelere velandum est scelus*: l'inganno della *nutrix*

Il secondo spunto di riflessione nella direzione intrapresa ci viene fornito dalla nutrice alla fine del II atto, quando, macchinando un terribile inganno, convincerà Fedra a salvaguardare la propria fama a scapito non solo della fama ma della vita stessa del figliastro.

L'atteggiamento della *nutrix* risulta a questo punto completamente capovolto rispetto a quanto abbiamo osservato nella sezione precedente. Quella passione nefasta che, a detta dell'anziana balia, non avrebbe potuto restare a lungo nascosta, è stata svelata, rivelata per bocca della regina in persona, tanto che entrando in scena la donna osserva:

> *deprensa culpa est*[783].
> ("La colpa è scoperta".)

Ancora una volta con l'intento di proteggere la padrona ella giunge ora ad una risoluzione del tutto diversa da quella tentata nel primo atto. Non potendo più paventarle il timore di venire scoperta, giacché è stata proprio lei a svelare apertamente il suo *nefas*, e né tanto meno fare appello alla forza d'animo della regina, spazzata via di fronte alla furia del desiderio, la nutrice sceglie di mettere in campo le armi dell'astuzia e dell'inganno, dal cui pericolo aveva in precedenza messo in guardia Fedra, per salvaguardare il suo buon nome. Per tale ragione

[783] v. 719.

affermerà:

scelere velendum est scelus[784]

("si deve mascherare il delitto con il delitto".)

ora che il delitto è stato scoperto, l'unico modo per nasconderlo, per velarlo, è quello di coprirlo con un altro delitto[785].

Nell'istante prima di dar vita alla sua diabolica messa in scena, la nutrice ritornerà poi sul medesimo tema affermando:

secreta cum sit culpa, quis testis sciet?[786]

("se il misfatto lo abbiamo commesso o subìto, chi lo saprà?
Non ci sono testimoni!")

Senza testimoni la colpa di Fedra può restare secreta. Così, nascondendo,

---

[784] v. 721. Seneca riprende frequentemente e con scopi diversi questo concetto giocando spesso a creare dei poliptoti sul termine *scelus.* Si pensi prima di tutto a *clem*, 1.13.2. *scelera enim sceleribus tuenda sunt.* In *Agm. 115* Clitemestra autoesortandosi al delitto, in piena conformità con quanto sostenuto dalla *nutrix* della Phae., afferma: *per scelera semper sceleribus tutum est iter.* Di parere totalmente opposto alla nutrice della *Phae.* ci appare però proprio quella dell'*Agm*. che, cercando di placare la follia della padrona afferma invece: *quod metuit auget qui scelus scelere obruit (v. 151*) sostenendo pertanto che l'aumento del peso del delitto tramite un altro delitto non potrà che accrescere il timore della padrona, anziché sedarlo. Sempre nell'ambito di un'autoesortazione al delitto Medea asserisce *fructus est scelerum tibi/nullum scelus putare* (*Med.* vv. 563 s.). Nel *Thy*., infine, il protagonista, dopo aver scoperto di essere divenuto vittima della terribile vendetta del fratello afferma sgomento *scelere qui pensat scelus?* (v. 1103).

[785] Una riflessione non dissimile da questa era già stata espressa da Fedra quando, all'inizio della II scena del II atto, ancor prima di dichiararsi, aveva manifestato la speranza di poter nascondere la propria colpa tramite il vincolo nuziale: *forsan iugali crimen abscondam face*(v. 597). Si considerino, a tal proposito le riflessioni di Grimal 1965, p. 102 sul confronto con Ov., *her.* 4: «le rapprochement avec Ovide, Her IV, 137 (*nec labor est celare, licet peccemus, ut illa / cognato poterit nomine culpa tegi...*) ne peut que souligner toute la différence des deux idées. Ici , Phèdre ne veut pas dissimuler d'eventuelles relations amoureuses avec Hippolyte, sous un nom mensonger, mais supprimer le caractère criminel de ces mêmes relations, par le mariage – rendu possible parce qu'elle est persuadée que Thésée est mort».

[786] v. 724.

velando, il delitto, l'antitesi fra colpa e innocenza all'interno della quale, in questo momento, i ruoli dei due protagonisti sono ben definiti, subirà un ribaltamento pressoché totale.

Il comportamento messo in atto dalla nutrice in queste due scene, per quanto possa apparire profondamente differente, nasce tuttavia da una stessa esigenza: quella di proteggere Fedra. Dapprima dai pericoli della sua passione e in seguito da quelli scaturiti dalla sua sciagurata confessione. In entrambe le situazioni narrative tutto si gioca sull'idea del celare qualcosa, sia esso un amore impossibile o un delitto indicibile. Nel primo caso la balia nutre ancora qualche speranza di stornare Fedra dai suoi propositi e pertanto cerca di convincerla ad abbandonare il suo pericoloso amore, tentando invano di trasmetterle il timore che tale sentimento venga scoperto e di conseguenza paventandole il rischio di perdere quanto di più caro ella possieda: la fama di *castitas* e il *pudor.* Nel secondo momento esaminato invece, la donna, proprio davanti al rischio che Fedra finisca per restare priva di tali requisiti, fondamentali per una donna del suo tempo, prende in mano la situazione dando vita alla disastrosa messa in scena che costerà la vita ad Ippolito, provando questa volta a convincere la padrona della possibilità di mascherare la propria culpa gettando fango sul innocente cacciatore.

All'impossibilità di nascondere espressa nel primo atto dalla nutrice fa dunque eco, paradossalmente, dopo la rivelazione di Fedra ad Ippolito, il bisogno di nascondere che troverà la sola concretizzazione possibile in un'altra rivelazione, questa volta falsa e menzognera e, dunque in un delitto non solo rinnovato ma amplificato a dismisura.

Non dobbiamo dimenticare inoltre un altro interessante elemento di contrasto con il resto della scena. Sin dall'inizio della terza scena del II atto l'obiettivo precipuo di Fedra era stato quello di trovare la maniera di manifestare ad

Ippolito i propri sentimenti, il proprio *amor*. Questi stessi sentimenti però, una volta rivelati, si trasformano per la nostra eroina in fonte di *culpa* e *scelus* e finiscono per essere frettolosamente nascosti e occultati.

3. IL DELITTO CHE NON SI PUÒ TACERE: IL CASO DI MEDEA

Come si è già avuto modo di evidenziare nel corso della trattazione delle antitesi di questo capitolo, esse sono presenti, in varia misura e con differenti valori, anche in altre tragedie del *corpus* senecano, giacché il nostro poeta sembra particolarmente sensibile a questa tematica, che risulta oltremodo significativa nella costruzione della maggior parte delle vicende tragiche narrate da Seneca ma che certamente è da ritenere una componente intrinseca del tragico sin dai suoi modelli. Nonostante la frequenza con cui l'antitesi fra tacere e parlare e, di conseguenza, quella fra nascondere e mostrare, si presentano nella drammaturgia del Cordovese, in nessun dramma tali antitesi subiscono un ribaltamento di prospettiva tanto profondo, rispetto a quanto accade nella *Phaedra*, come avviene nella *Medea*. A fronte di un eroina che in un primo momento tenta di mantenere il silenzio e che poi fonda completamente la sua strategia seduttiva sull'ambiguità e sulla reticenza, che divengono altresì il sistema di comunicazione privilegiato su cui si basa il confronto con Teseo, troviamo in Medea un personaggio teso sin dal principio del suo dramma a rifiutare l'occultamento del proprio delitto, a negare con forza il silenzio, inteso, così com'era nella *Phaedra*, come unica possibilità di mantenere la propria rispettabilità e di salvaguardare il proprio *pudor*. La profonda differenza messa in atto da Seneca nella costruzione di questi due personaggi appare in maniera piuttosto lampante sin dal primo dialogo di Medea con la nutrice.

In primo luogo la *nutrix* invita al silenzio la sua padrona (*sile*, v. 150 e *vix te tacita defendit quies*, v. 159) ma lo scopo di tale silenzio si rivela ben presto totalmente opposto rispetto a quello dichiarato dalla balia di Fedra. Non ci troviamo infatti

di fronte ad una estrema esigenza di protezione, alla volontà di difendere una donna ormai in balia dalla propria passione: la *nutrix* di Medea asserisce che, solamente macchinando in segreto il proprio piano, la maga potrà ottenere la giusta soddisfazione giacché solo l'ira *quae tegitur, nocet* [787], infatti:

professa perdunt odia vindictae locum [788]
("l'odio palese perde la facoltà di vendicarsi!")

Le parole della *nutrix*, lungi dal rappresentare un rimprovero nei confronti della sua regina, sembrano al contrario inseguire l'intento di fomentare l'ira della donna e di aiutarla nel raggiungimento della sua orrenda vendetta. Dunque questo comportamento si pone in contrasto con quello della nutrice di Fedra per due ragioni. In primo luogo, nell'ambito delle riflessioni pronunciate alla fine del primo atto, questa aveva dichiarato che sarebbe stato impossibile per la sposa di Teseo nascondere la sua colpa, mentre l'altra invita apertamente la padrona a tenere ben celati i suoi perigliosi intenti perché essi raggiungano lo scopo con maggior efficacia. Si aggiunga inoltre il fatto che, anche quando la balia di Fedra riconosce la necessità di velare la colpa della padrona, essa individua questa come l'estrema *ratio* per salvaguardare non solo la rispettabilità ma la vita stessa della donna. Non così per la nutrice di Medea, il cui invito a *silere* rappresenta piuttosto una mossa strategica per aiutarla a portare a termine il suo piano di vendetta.

L'immediata risposta della maga alla balia risulta altrettanto degna di interesse:

levis est dolor qui capere consilium potest
*et clepere sese: magna non latitant mala*789.

[787] Med. 153.
[788] *Med.* vv. 154.
[789] *Med.* vv. 155-56.

(Lieve è il dolore in grado di ragionare e
di dissimularsi: i grandi mali sono senza velo".)

Medea, sulla scia di molte eroine tragiche senecane, prima fra tutte Fedra stessa[790], rivendica la gravità dell'inarrestabile *malum* che l'ha colpita. Ciò che stupisce di questa dichiarazione è però il fatto che Medea dichiari sin dall'inizio, senza reticenze e senza vergogna, diversamente da quanto accadeva per Fedra, l'impossibilità di reprimere il *magnum malum* che la tormenta. Dolori così grandi, sentenzia l'eroina, non si possono nascondere tanto che, aumentando sempre più la gravità delle proprie dichiarazioni, ella soggiunge:

libet ire contra [791]

("mi va di uscire allo scoperto")

Il modo di esprimersi di Medea, il fatto che ella utilizzi, in una situazione tanto critica, il verbo *libet*, come a voler dare un tono di sfida alle sue parole, denotano con molta chiarezza la diversità di atteggiamento che intercorre fra le due eroine prese in esame. Medea è, sin dall'inizio del suo dramma, decisa a compiere il suo delitto e, eccetto un breve momento di esitazione prima di uccidere i suoi figli, ella persegue il proprio obiettivo con determinazione senza mostrare imbarazzo, nonostante la gravità del proprio *scelus*, per ciò che sta per compiere, anzi, come avremo modo di osservare fra breve, manifestando addirittura un certo orgoglio per il piano che si appresta a mettere in atto.

Il dolore e la rabbia che tormentavano Medea già all'inizio del suo dramma crescono infatti a dismisura nel prosieguo della tragedia e con essi sembra crescere anche la volontà di commettere contro lo sposo infedele un delitto che

[790] Basti ricordare, a tal proposito, in questa sede, i vv. 177-179 della *Phae*dra, quando la regina, rivolgendosi alla *nutrix* che sta inutilmente tentando di farla ragionare, afferma, sconsolata: *quae memoras scio/vera esse, nutrix; sed furor cogit sequi/ peiora.*

[791] *Med*. v. 157.

supererà per gravità tutti gli altri commessi prima del suo. Nel parossismo del suo *furor* vendicativo Medea esprime anche il desiderio che tale orrendo misfatto sia conosciuto, o meglio, sia ricordato, da tutti. Ella manifesta la precisa volontà che quello nel quale avverrà il suo crimine sia un giorno

> *quod nullus umquam taceat*[792]
> ("ciò che mai nessuno tacerà")

Dopo aver portato a compimento la prima parte del suo piano, quella relativa alla punizione del re Creonte e di sua figlia, promessa sposa di Giasone, alla *nutrix* che invita Medea a scappare ella dà una risposta che si pone perfettamente in linea con quanto ha sostenuto sino ad ora: dichiara di non avere alcuna intenzione di allontanarsi dalla città, poiché la parte migliore della sua vendetta deve ancora essere messa in atto:

> *age et faxo sciant*
> *quam levia fuerint quamque vulgaris notae*
> *quae commodavi scelera*[793].

[792] *Med.* v. 424. Anche il personaggio di Atreo esprime riflessioni del tutto simili a quelle di Medea anche se, proprio ai fini della buona riuscita del suo piano egli riconosce da sé la necessità, per quanto ciò possa essere difficile, di nascondere le sue intenzioni: *cum sperat ira sanguinem, nescit tegi-/ tamen tegatur.* (vv. 504-505). Seneca sembra voler mettere in contrapposizione sin dall'inizio, sotto questo profilo, l'atteggiamento dei due fratelli. A fronte di un personaggio come Atreo, che volutamente tace il suo piano e maschera le proprie intenzioni, la prima apparizione di Tieste rivela invece un comportamento completamente differente: convinto della bontà delle intenzioni del fratello, che lo accoglie senza rinfacciargli le sue colpe, Tieste sente la necessità di rivelarle senza falsità: *sed fateor, Atreu, fateor, admisi omnia/ quae credidisti* (vv. 512-13). Un altro elemento di antitesi fra i due personaggi emerge a breve distanza, quando, sempre nel corso di questo primo colloquio, Tieste chiede al fratello di permettergli una vita ritirata *in media turba*, rifiutando, almeno in un primo momento, di condividere con lui i benefici del *regnum* (vv. 533-34). Emerge così l'intento profondamente differente che assume il *latere* per i due fratelli. Atreo infatti deve far *latere* il delitto che sta crudelmente macchinando, Tieste al contrario, avendo già posto tutte le sue colpe alla luce del sole, desidera tenersi nascosto dal mondo e dalle sue insidie, dedicandosi pertanto ad un'esistenza scevra di pericoli.

[793] Med. 905-907.

("Farò che sappiano
come erano lievi e ordinari i crimini
da me commessi per altri".)

Proseguendo sul percorso già tracciato in precedenza, anzi, rafforzando le asserzioni già espresse, la regina vuole che tutto il mondo conosca il suo delitto e che lo riconosca come il più grave mai macchinato da una mente umana: davanti a questo tutte le altre colpe da lei commesse devono risultare *levia*.

Ancora una volta il contrasto con il comportamento attuato da Fedra è assoluto. Dapprima infatti la regina cretese aveva tentato di tacere e, quando ciò le si era rivelato impossibile, aveva provato, con l'aiuto della fida *nutrix*, a velare, a occultare, a coprire la propria colpa, riconoscendone la paurosa gravità e temendone le sicure conseguenze. Non così avviene per Medea che – completamente priva di interesse nei riguardi del proprio *pudor* e certa di poter evitare, come già molte volte era accaduto, di incorrere nella giusta pena per le proprie colpe – proprio in virtù dell'inaudita efferatezza del suo *crimen*, desidera che esso non venga taciuto ma che divenga invece una sorta di *exemplum* paradigmatico, evidente agli occhi del mondo intero, di quanto può essere pericolosa una donna tradita.

CONCLUSIONE

L'analisi preliminarmente effettuata sul testo ha condotto alla scelta di una divisione del lavoro in percorsi tematici, sovente di ampiezza considerevole, che abbracciassero completamente un argomento specifico, in tutte le sue declinazioni e sotto ogni profilo, senza mai tralasciare i modelli e i punti di riferimento seguiti da Seneca per ciascun tema.

Questo tipo di impostazione, che considero l'elemento di maggior originalità del mio lavoro su di un testo che è stato innegabilmente oggetto di innumerevoli e significativi contributi critici si è rivelato non privo di difficoltà metodologiche ma, d'altra parte, assai fecondo per avvalorare la nostra interpretazione della tragedia.

L'esame condotto sulla *Phaedra* senecana ci ha concesso infatti di osservare, a mio parere con estrema evidenza, l'articolarsi – complesso, multiforme e riscontrabile ad ogni livello di interpretazione del testo – di innumerevoli antitesi che si dipanano lungo tutta la tragedia a partire dal suo significativo esordio, che, in maniera tutt'altro che casuale, pone in opposizione, sotto tutti i punti di vista, i due protagonisti della vicenda tragica, sino al sofferto finale, nel quale ogni contrasto sembra drammaticamente ricomporsi e trovare, proprio nel gioco intricato di opposizioni e richiami, il suo senso più profondo.

Ognuno degli itinerari proposti, se osservato singolarmente, sembra costituire la chiave di lettura privilegiata del testo e, in certi casi, persino l'unica possibile.

Molta parte della critica ha ritenuto per esempio che il dramma debba essere interpretato sulla base dei conflitti parentali e familiari che si sviluppano al suo interno, individuando pertanto in questa l'antitesi certamente più notevole della tragedia. È evidente che questo rappresenta senza dubbio uno dei filoni antitetici

più fecondi dell'opera; d'altra parte però, risulta altrettanto pregnante e non meno penetrante il percorso antitetico che si snoda dentro lo spazio tragico trasformando significativamente la *silva* da *locus amoenus,* scelto dal Ippolito per trascorrervi la sua serena esistenza, a *locus horridus*, deputato a portare distruzione e morte ai suoi abitanti, e, in particolare, proprio al figlio di Teseo. Lo stesso genere di osservazioni potrebbe risultare valido anche in relazione al tema dell'inseguimento – che ci induce ad addentrarci in continui e inattesi ribaltamenti di prospettiva finalizzati a riscontrare lo stretto legame fra il Minotauro e l'indomabile toro marino che pone tragicamente fine all'esistenza di Ippolito – e a quasi tutte le altre tematiche prese in considerazione.

La visione complessiva del lavoro svolto e della sua strutturazione ci spinge invece a porre la questione in una prospettiva del tutto differente e ben più ricca di interesse per la nostra indagine. Ognuna di queste macro-aree antitetiche, infatti, non può essere letta in maniera completamente indipendente dalle altre. Tutte le antitesi incontrate nel testo non potrebbero esistere o, quantomeno, non presenterebbero la stessa efficacia drammaturgica e narrativa se non fossero inserite in quello che, sin dal titolo del lavoro, è stato definito un sistema. Pertanto Seneca nella *Phaedra* va ben oltre il modello greco e il modulo ben attestato del conflitto tragico e, in certa misura, supera anche gli stilemi retorici e declamatori di cui si era lungamente nutrito, dando vita ad un'opera che, sotto il profilo dell'antitesi, permette una eccezionale vastità e complessità di indagine. Nella *Phaedra* Seneca non si limita a porre in contrasto due inclinazioni dell'animo, come *furor* e *ratio*; due spazi antitetici, come *aula* e *silva* e nemmeno semplicemente il *genus* di due personaggi. L'operazione messa in atto dall'autore è assai più elaborata poiché fa convivere nella stessa vicenda, nelle stesse parole e finanche nei pensieri dei personaggi, tutte le antitesi affrontate in queste pagine. I contrasti posti in essere nel dramma si amalgamano e si fondono insieme creando un'opera all'apparenza armoniosa e lineare ma, ad un esame più attento,

contraddistinta da contorni fluidi e segnata da confini spesso difficilmente tracciabili a tutti i livelli del paradigma antitetico, dalle scelte drammaturgiche e narrative a quelle sintattiche e stilistiche.

Il presente lavoro perseguiva dunque l'intento – che ci auguriamo di aver conseguito – di individuare questi contorni e di tracciare questi confini sotto ogni punto di vista, per districare la tortuosa rete di opposizioni su cui il dramma viene elaborato e far scorgere le basi su cui poggia il complesso sistema antitetico messo in opera dal suo autore.

BIBLIOGRAFIA

L'edizione critica di riferimento per i passi citati della *Phaedra* - e anche per tutti gli altri drammi senecani – è quella di Chaumartin 1996 per Belles Lettres. La traduzione del testo è, salvo alcune piccole modifiche, quella fatta dal Traina a cura dell'INDA per la rappresentazione della *Phaedra* tenutasi a Segesta nell'estate del 1983 e riproposta nell'edizione BUR (1989 e 2008) curata da G.G. Biondi.

Per quanto concerne le altre citazioni, le edizioni di riferimento sono poste in grassetto in bibliografia; si segnalano altresì altre edizioni e commenti citati nel testo o semplicemente consultati nel corso del lavoro. Le traduzioni sono segnalate di volta in volta in nota e inserite anche nei riferimenti bibliografici di ciascun autore.

EDIZIONI E COMMENTI DELLA *PHAEDRA*

F. Ahl, Seneca, Phaedra, translated and with an Introduction by Frederick Ahl,, Ithaca and London 1986.

A. J. Boyle, Seneca's *Phaedra*, Introduction, Text, Translation and Notes by Antony James Boyle, Liverpool 1987.

A. Casamento, Seneca, Fedra, Introduzione, traduzione e commento di A. Casamento, Roma 2011

M. Coffey – R. Mayer, Seneca, *Phaedra,* Cambridge New York Port Chester Melbourne Sidney 1990.

C. De Meo, *Lucio Anneo Seneca, Phaedra*, Bologna 1990.

F. Giancotti, Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra, con testo della tragedia criticamente riveduto e annotato, Torino 1986.

R. Giomini, L. A. Senecae *Phaedram,* Roma 1955 (1968[2]).

R. Giomini, Saggio sulla «Phaedra» di Seneca, Roma 1955.

P. Grimal, Sénèque, *Phaedra, Phèdre*, Paris 1965 (1979²).

K. Kunst, Phaedra, herausgegeben und erläutert von K. Kunst, Wien 1924.

G. Lawall – S. Lawall – G. Kunkel, The *Phaedra* of Seneca, Latin text, facing vocabulary, study questions, analysis, stage directions, illustrations, New Translation of the Hippolytus of Euripides, Chicago 1982.

A. P. MacGregor, A critical edition of Seneca's Phaedra, employing new manuscripts from the British Museum, Chicago 1969.

U. Moricca, L. Annaei Senecae, *Thyestes*, *Phaedra*, iteratis curis edidit Humbertus Moricca, Incerti poetae Octavia, eodem curante, Torino 1947.

G. Viansino, *La Fedra di Seneca*, Napoli 1968 .

O. Zwierlein, Senecas Phaedra und ihre Vorbilden, Stuttgart 1987.

TRADUZIONI ITALIANE

.

M. G. Ciani**,** *Euripide, Seneca, Racine, D'Annunzio, Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia 2003.

V. Faggi, *Lucio Anneo Seneca, Medea, Fedra, Tieste*, introduzione e note di Caterina Barone, traduzione di Vico Faggi, Milano 1999.

E. Sanguineti, *Lucio Anneo Seneca, Fedra*, Torino 1969.

A. Traina, *Seneca, Fedra*, traduzione di Alfonso Traina, Siracusa 1983.

G.G. Biondi, Seneca, *Medea, Fedra*, testo latino a fronte, traduzione di Alfonso Traina, Milano 1989.

EDIZIONI PARZIALI

C. De Meo, *Il prologo della* Phaedra *di Seneca*, introduzione, testo e commento, Bologna 1978.

EDIZIONI DEL *CORPUS* TRAGICO SENECANO

F. Chaumartin, Sénèque *Tragèdies*, Paris 1996.

F. Dupont, *Seneque, Théâtre complet I. Phèdre, Thyeste, les Troyennes, Agamemnon*, traduction, préface et notes par Florence Dupont, Paris 1990.

F. Dupont, *Sénèque, Théâtre complet II. Médée, Hercule furieux, Hercule sur l'Œta, Œdipe, Les Phéniciennes*, traduction, et notices par Florence Dupont, Paris 1992.

V. Faggi, C. Segal**,** Lucio Anneo Seneca*, Le tragedie*, a cura di Vico Faggi, nota di Charles Segal, Torino 1991.

J. G. Fitch, Seneca, *Tragedies*, edited and translated by John G.. Fitch, Cambridge, Massachussets, London, England 2004.

G. C., Giardina, *Lucio Anneo Seneca, Tragedie,* Pisa-Roma 2007.

A. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Lucio Anneo Seneca. Le tragedie*, Milano 1996[2] (1987)

L. Herrmann, Sénèque, *Tragédies*, Paris 1924,

F. Leo, *L. Annaei Senecae Tragoediae,* Berlin 1878

E. Paratore, *Tragedie Lucio Anneo Seneca*, introduzione e versione di E. Paratore, Roma 1956.

D. R. Slavitt, *Seneca, The tragedies I*. edited and translated by David R. Slavitt, «The Complete Roman Drama in Translation, Baltimore London 1992.

D. R. *Slavitt, Seneca, The Tragedies II*, edited and translated by David R. Slavitt, «Complete Roman Drama in Translation», Baltimore London 1995.

G. Viansino, *Seneca, Teatro* I-II, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Viansino, Milano 1993, 4 voll.

O. Zwierlein*, L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxoni. 1986.

EDIZIONI COMMENTI E TRADUZIONI DELLE ALTRE TRAGEDIE

Hercules Furens

M. Billerbeck, *Seneca. Hercules furens,* Leiden 1999
F. Caviglia, *L. Anneo Seneca. Il furore di Ercole,* Roma 1979
J.G. Fitch, *Seneca's Hercules Furens,* Ithaca - London 1987
G. Viansino, *Hercules Furens*, Salerno1983

Troades

E. Fantham, *Seneca's Troades*, Princeton 1972.
F. Caviglia, *Le troiane*, Roma 1981.

Phoenissae

M. Frank, Phoenissae, Leiden New York Köln 1995.

Barchiesi A., Seneca, *Le Fenicie* (Phoenissae), Venezia 1988

Oedipus

K. Heldmann,L. Annaeus Seneca Oedipus, Stuttgart 1974
K. Töchterle, *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus,* Heidelberg 1994

Medea

C.D.N. Costa, *Seneca. Medea,* Oxford 1973
G.G. Biondi, *Il* nefas *argonautico.* Mythos *e* logos *nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.
A. Németi, Seneca, Medea, Pisa 2003.
G. Viansino, L.A.S. Medea, Salerno 1975.

M.G. Ciani*, Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro, Medea. Variazioni sul mito*, Venezia 2003 (2a ed.)

Agamemnon

R. Giomini, Agamemnon, Roma 1956
R. J. Tarrant, Seneca. Agamemnon, Cambridge 1976.

Tieste

F. Giancotti, Seneca Tieste, Torino 1969
C. Marchesi, L. Anneo Seneca Tieste, Roma-Milano 1918
R.J. Tarrant, *Seneca's Thyestes,* Atlanta 1985

Hercules Oetaeus

D. Averna, *Lucio Anneo Seneca: Hercules Oetaeus,* Roma 2002

EDIZIONI COMMENTI E TRADUZIONI DI ALTRI AUTORI

CATULLO

W. Eisenhut, *Catullus,* Leipzig 1983
R.A.B. Mynors, *C. Valerii Catulli carmina,* Oxford 1958
A. Palmer, *Catulli Veronensis Liber,* Oxford 1896
D.F.S. Thomson, *Catullus,* Toronto 1997

F. Della Corte, *Catullo: le poesie,* Milano 1977
G.B. Pighi, *Gaio Valerio Catullo e i frammenti die poeti nuovi*, Torino 1974.

ESIODO

Le Opere e i giorni

M.L. West, *Hesiod, Works and days,* Oxford 1978

EURIPIDE

***Corpus* tragico**

G. Murray, Euripidis *Fabulae*, Oxford 1951.
L. Parmentier, H. Gregoire, L. Méridier, F. Chapouthier, Euripide *Ouvres*, Paris 1985-

Ippolito

Barrett W.S., *Euripides Hippolytos*, Oxford 1964.

D. Del Corno, *Euripide, Medea Ippolito*, Milano 1990.
D. Susanetti, *Euripide, Ippolito,* Milano 2005.

Baccanti

Dodds E. R., *Euripides Bacchae*, Oxford 1988[2] (I edizione 1944).

G. Guidorizzi, *Euripide, Le* Baccanti, Venezia 1989.
G. Ieranò, *Baccanti,* Euripide, Milano 1999.
G. Barberi Squarotti, Euripide Baccanti, Catanzaro 1999.

Medea

D.L. Page, *Euripides Medea,* Oxford 1971
H. Van Looy, Medea Euripides, Lipsia 1992

M·G. Ciani-D. Susanetti, Euripide Medea, Venezia 1997.

Troiane

L. Parmentier H. Gregoire, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride*, Electre, Paris 1990.

V. Di Benedetto, Euripide, *Troiane*, Milano 1998.

LUCREZIO

C. Bailey, *Titi Lucreti Cari De Rerum Natura Libri sex*, Voll. I-II, Oxford 1950.
K. Lachmann, *T. Lucreti Cari De rerum natura,* Berlin 1871-1874[4]
J. Martin, *T. Lucretius Carus. De rerum natura*, Leipzig 1969[5]

OMERO (pseudo)

Inni Omerici

Poli S., Inni omerici, Torino 2010

ORAZIO

Opere

Fraenkel Ed., Orazio, tr. it. A cura di Lilla S., premessa di Mariotti S., Roma 1992 (Horace, Oxford 1957).

Odi

R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book 1,* Oxford 1970
R.G.M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book II,* Oxford 1978

F. della Corte, P. Venini, L. Canali, E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le opere* I: *Le odi; il carme secolare; gli epodi,* Roma 1991

OVIDIO

Amores

J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary,* Leeds 1987
J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary,* II: *A Commentary on Book One*, Leeds 1989
J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary,* III: *A Commentary on Book Two,* Leeds 1998

Bertini F., *Publio Ovidio Nasone, Amori*, Milano 1993.

Ars Amatoria

E. Kenney, *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Feminae, Ars Amatoria, Remedia Amoris,* Oxford 1961
R.K. Gibson, *Ovid. Ars Amatoria Book 3,* Cambridge 2003

E. Pianezzola, G. Baldo, L. Cristante, *Ovidio. L'arte di amare,* Milano 1991

Fasti

F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Die Fasten,* Heidelberg 1957-1958
Fantham E., *Ovid,* Fasti *Book IV*, Cambridge 1998.
Frazer J.G., *The* Fasti *of Ovid, I-V*, London 1929.

Heroides

H. Bornecque, *Ovide Heroides*, Paris, 1928.
H. Dörrie, *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum,* Berlin – New York 1971

E. Salvadori, Ovidio Eroidi, Milano 2008.

Metamorfosi

F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen,* Heidelberg 1969-2006
M. Haupt, O. Korn, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Berlin 1966
A.S. Hollis, *Ovid – Metamorphoses book VIII,* Oxford 1970
R.J. Tarrant, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.

A. Barchiesi – G. Rosati, *Ovidio Metamorfosi*, voll. III, Milano 2007.
N. Scivoletto, Ovidio Metamorfosi, voll. III, Torino 2000.

Remedia Amoris

C. Lazzarini, Ovidio, Rimedi contro l'amore, Padova, 1986.

PROPERZIO

H.E. Butler, E.A. Barber, *The Elegies of Propertius,* Oxford 1933
W.A. Camps, *Propertius Elegies Book II,* Cambridge 1967
P. Fedeli, *Propertius*, Stuttgart 1984

P. Fedeli, *Properzio. Elegie. Libro II,* Cambridge 2005
P. Fedeli, *Properzio. Il libro terzo delle elegie,* Bari 1985
Gazich R., *Properzio, Elegie*, Milano 1993.

QUINTILIANO

Institutio oratoria

J. Cousin, *Quintilien. Institution oratoire*, Paris, 1975-80.
Winterbottom, *M. Fabi Quintiliani Institutiones oratoriae Libri duodecim,* Oxford 1970

R. Faranda – Pecchiura P., *Marco Fabio Quintiliano. L'istituzione oratoria*, Torino 1979[2] (=1968).

Rhetorica ad Herennium

G. Calboli, *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna 1969

SENECA

Dialoghi

L.D. Reynolds, *L. Annaei Senecae dialogorum libri duodecim,* Oxford 1977.

Epistulae ad Lucilium

L.D. Reynolds, *L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistulae morales,* Oxford 1965.

Apokolokyntosis

R. Roncali, *L. Annaei Senecae Apocolocyntosis,* Leipzig

R. Roncali, *L'apoteosi negata,* Venezia 1989

SENECA IL VECCHIO

L. Håkanson, *L. Annaeus Seneca Maior Oratorum et rhetorum sententiae divisiones colores,* Leipzig 1989
Winterbottom M., *The elder Seneca. Declamations,* London 1974.

TACITO

Annali

H. Furneaux, *Cornelii Taciti Annalium ab excessu Divi Augusti libri,* Oxford 1907[2]
F.R.D. Goodyear, *The Annals of Tacitus. Books 1-6,* Cambridge 1972-1981

TIBULLO

L. Lenaz Tibullo e autori del Corpus tibulliano, *Elegie*, Milano 1989.
G. Luck, *Tibullus,* Stuttgart – Leipzig 1998[2]

Della Corte F., *Tibullo, Elegie*, Francesco della Corte (cur.), Milano 1989.
Namia G., *Albio Tibullo e Sesto Properzio Opere*, Torino 1973.

VIRGILIO

R.A.B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera,* Oxford 1969
J. Conington, H. Nettleship, *The works of Virgil,* London 1898[5]

C. Carena, *Opere di Publio Virgilio Marone*, Torino 1971.

Eneide

R.G. Austin, *Aeneidos Liber Quartus,* Oxford 1955
R. G. Austin, *Aeneidos Liber Secundus*, Oxford 1964 (rist. 1985)
R.G. Austin, *Aeneidos Liber Primus,* Oxford 1971
R.S. Conway, *P. Vergili Maronis Aeneidos I,* Cambridge 1935

K.W. Grandsen, *Virgil. Aeneid Book VIII,* Cambridge 1976
E. Norden, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI,* Stuttgart 1957[4]
E. Paratore, *Virgilio. Eneide*, trad. di L. Canali, Milano 1978-1983

Bucoliche

W. Clausen, *Virgil Eclogues*, Oxford 1994
R. Coleman, *Vergil. Eclogues,* Cambridge 1977
F. Della Corte, *Le Bucoliche di Virgilio commentate e tradotte,* Genova 1985
.

A. La Penna – L. Canali. P. Virgilio Marone Bucoliche, Milano 2004.

Georgiche

A. Biotti, *Virgilio. Georgiche libro IV,* Bologna 1994
F. Della Corte, *Le Georgiche di Virgilio commentate e tradotte,* Genova 1986[2]
M. Erren, *P. Vergilius Maro. Georgica,* Heidelberg 1985-2003
R.A.B. Mynors, *Virgil. Georgics,* Oxford 1990
W. Richter, *Vergil. Georgica,* München 1957
R.F. Thomas, *Virgil. Georgics,* Cambridge 1988

STRUMENTI

BS

E. Malaspina, *Bibliografia senecana del XX secolo*, Bologna 2005

Chantraine
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Paris 1968

CS
R. Busa S. J. – A. Zampolli, Concordantiae Senecanae, Hildesheim-New York 1975

DELI
M. Cortellazzo – P. Zolli, *DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana,* Bologna 1999[2]

Ernout-Meillet
A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine,* Paris 1959[4] (rist. 1985)

Forcellini
A. Forcellini, *Lexicon totius Latinitatis,* Padova 1864-1913[3] (rist. 1940)

LHS
M. Leumann, J.B. Hofmann, A. Szantyr, *Lateinische Grammatik: lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965. Parte I: *Syntax,* pp. 1-681

LSJ
H. G. Liddell – R. Scott, *A Greek English Lexicon,* Oxford 1996 (9 ed. rivista e accresciuta da H.S. Jones)

LU
J.B. Hofmann, *La lingua d'uso latina,* ediz. it. a. c. L. Ricottilli, Bologna 1985^2 (terza ediz. orig. Heidelberg 1963)

NP
H. Cancik, H. Schneider, M. Landfester (edd.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike,* Stuttgart 1996-2004

OLD
P.G.W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary,* Oxford 1982

RE
A. Pauly, G. Wissowa (edd.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart - Leipzig 1893-

ThGL

Thesaurus Graecae Linguae, Graz 1865^2 (rist. 1954)

ThLL
Thesaurus Linguae Latinae, 1900-

Walde-Hofmann
A. Walde – J.B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch,* Heidelberg 1972^5

STUDI

AA.VV., *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide, Storia Memorie Spettacoli*, Beltrametti A. (cur.), Pavia 2007.

AYGON 2004 J.P. Aygon, Pictor in fabula. *L'ecphrasis*-descriptio *dans les tragédies de Sénèque*, «Collection Latomus » 280, Editions Latomus, Bruxelles 2004.

AYGON 2008 J.P.Aygon, Ratio et fabula *dans les tragédies de Sénèque*,«Pal» 78 (2008) 187-205.

ALBINI 1985 U.Albini, *Aspetti drammaturgici della Fedra senecana*, in R.

Uglione (cur.), «Atti delle giornate di studio su Fedra», Torino 7-8-9 maggio 1984, Delegazione AICC di Torino, Torino 1985, 133-139.

ALONI 2003 A. Aloni, *Teseo, un eroe dalle molte identità*, in M. Guglielmo – E. Bona (curr.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 1-22.

ALVAREZ 2008 M.C. Alvarez – R. M.Iglesias, *La Fedra de Ovidio*, in Pociña Perez A.- Lopez Lopez A. (curr.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, 2008.

AMODIO 1930 R. Amodio, *Da Euripide a D'annunzio. Fedra e Ippolito nella tragedia classica e moderna*. Milano.-Roma- Napoli, Dante Alighieri 1930.

AMOROSO 1981 F. Amoroso, *Annunzi e scene di annunzio nel teatro di L. Anneo Seneca*, «Di» 52 (1981), 307-338.

AMOROSO 1983 F. Amoroso, *Il teatro di Seneca e la semiotica della follia*, «Di» 54 (1983), 117-126.

ANDREONI – FONTECEDRO 2000

E. Andreoni Fontecedro, *Seneca: l'altro aspetto della divinità*, in *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998, Piergiorgio Parroni (cur.), «Biblioteca di "Filologia e critica"» 6, Salerno editrice, Roma 2000, 179-191 .

ARCELLASCHI 1990 A. Arcellaschi, *La nature dans la Phèdre de Sénèque*, «VL» 117 (1990), 38-47.

ARGENIO 1969 R. Argenio, *La vita e la morte nei drammi di Seneca*, «RSC» 17 (1969), 339-348.

ARGENIO 1973 R. Argenio, *Due cori di Seneca: dalla Fedra e dalla Medea*, «RSC» 21 (1973), 29-38.

ARMISEN-MARCHETTI 1990 M. Armisen-Marchetti, *L'expression du sacré chez Sénèque*, «Pal» 36 (1990), pp. 89-99.

ARMISEN-MARCHETTI 1990 M. Armisen-Marchetti, *La passion de Phèdre*, «VL» 117 (1990), pp. 26-36.

ARMISEN-MARCHETTI 1992 M. Armisen-Marchetti, *Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénéque: l'exemple de Phèdre*, v. *130-135*, «Pal» 38 (1992), pp. 379-390.

ARMISEN-MARCHETTI 1998 M. Armisen-Marchetti, *Le statut moral de l'homme primitif chez Sénéque: anthropologie, éthique, théâtre*, in *Les origines de l'homme*, Nice 1998, pp. 197-208.

ARMSTRONG 2006 R. Armstrong, *Cretan Women, Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*, Oxford 2006.

ARNOLD 1986 B. Arnold, *A reevaluation of the Artistry of Horace's* Carmen Saeculare, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, IV, Bruxelles 1986, pp. 475-491.

AVERNA 2001 D. Averna, Non ibo inulta *(Sen., HO 282),* «Pan» 18-19 (2001), pp. 27-31.

BALDAROTTA 1994 D. Baldarotta, *Fato e volontà in Seneca*, Aufidus 23 (1994), pp. 23-33.

BARBERI SQUAROTTI 1993 G. Barberi Squarotti**,** *La rete mortale: caccia e cacciatore nelle*

tragedie di Euripide, Caltanissetta-Roma, 1993.

BARTHES 1970 R. Barthes, *La Rhétorique ancienne*, «Communications», 16 (1970).

BATINSKY 1994 E. Batinsky, *The Virgin Lover: Index of Self-Deception in Seneca's* Phaedra, in C. Deroux (cur.), *Studies in Latin Literature and Roman History* VII, «Collection Latomus» 227 (1994), pp. 430-438.

BAILEY 1935 C. Bailey, *Religion in Virgil,* Oxford 1935.

BEYE 1994 C.R. Beye, *La tragedia greca: guida storica e critica*, Bari 1994.

BELLANDI 2007 F. Bellandi, *Il sangue e l'altare. Ippolito cacciatore e il sacrificio cruento (a proposito di Seneca,* Phaedra *498-500*), MD 58 (2007), pp. 43-72.

BELTRAMETTI 2001 A. Beltrametti**,** *Al di là del mito di eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi*, «QUCC» 68, 2001, pp.99-121.

BERTI 2007 E. Berti, Scholasticorum Studia. *Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007.

BETTINI 1983 M. Bettini, *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma. A proposito dell'*Oedipus *di Seneca*, Dioniso 54 (1983), pp. 137-153.

BETTINI 1986 M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima,* Carocci 1986.

BETTINI 1998 M. Bettini, Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi, Torino 1998.

BETTINI 2002 M. Bettini, *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Di» N.S. I (2002), pp. 88-99.

BIONDI 1984 G.G. Biondi, *il nefas argonautico, Mythos e Logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.

BIONDI 1997 *G.G. Biondi*, *Peripezie e Cantica: la tragedia tra coscienza e delirio,* «Paid» 52 (1997), pp. 57-69.

BIONDI 2008 G.G. Biondi, *La Fedra di Seneca tra colpa e innocenza (nodo e snodo di un topos letterario)*, in Pociña- López (cur.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesia, narrativa y cine ante un mito clásico*, Universidad de Granada, Granada 2008.

BLOCH 2007 D. Bloch, *In defence of Seneca's* Phaedra, «CM» 58 (2007), pp. 237-257.

BLOMQUIST 1982 J. Blomquist, *Human and divine action in Euripides Hippolytus*, «Hermes» 110 (1982), pp. 398-414.

BONELLI 1978 G. Bonelli, *Il carattere retorico delle tragedie di Seneca*, «Lat» 37 (1978), pp. 395-418.

BONELLI 1980 G. Bonelli, *Autenticità o retorica nella tragedia di Seneca?*, «Lat» 39 (1980), pp. 612-638.

BOYLE 1985 A.J. Boyle, *In Nature's Bonds: a Study of Seneca's* Phaedra, «ANRW» II 32 2 (1985), pp. 1284-1347 .

BOYLE 1997 A.J. Boyle, *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London and New York 1997.

BOYLE 1987 A.J. Boyle, *Senecan Tragedy: Twelve Prepositions*, in «Ramus

Critical Studies in Greek and Roman Literature» 16 (1-2), 1987.

BONNER 1949 S.F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and the Early Empire*, Liverpool University Press, 1949.

BORGO 1988 A. Borgo, Pietas *familiare e* nefas *originario: terminologia dei rapporti parentali nelle* Fenicie *di Seneca*, «Vich» 17 (1988), pp. 275-283.

BORGO 1992 A. Borgo, *A proposito di Seneca tragico. Note sull'uso di* agnosco, «BstudLat» 22, 1992, pp. 260-264.

BORGO 1993 A. Borgo, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993.

BORGO 1998 A. Borgo, *Lessico morale di Seneca*, Napoli 1998.

BORNECQUE 1902 H.Bornecque, *Les declamations et les declamateurs d'après Sénéque le père*, Lille 1902.

BRADEN 1970 G. Braden, *The rhetoric and psychology of power in the dramas of Seneca*, «Arion» 9 (1970), pp. 5-41.

BRELICH 1958 A. Brelich, *Gli eroi greci*, Roma 1958.

BREMER 1969 J.M. Bremer, Hamartia. *Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969 .

BRILLANTE 2006 C. Brillante, Fedra e l'aidos nell'Ippolito di Euripide, «Di» 5 (2006), pp. 36-53.

BURKET 1987 W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia,*, trad it. Roma -Bari 1987.

CAJANI 1993 G. Cajani, Curae leves loquuntur, ingentes stupent (Sen. Phaedr. 607). *Ambiguità del silenzio tragico*, «QCTC» 11 (1993), pp. 171-181.

CALABRESE 2007 E. Calabrese, *Infrazione del silenzio e uso di* verba *nella Fedra di Seneca*, «Paid» 62, 2007, pp. 171-192.

CALABRESE 2009 E. Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella* Phaedra *di Seneca*, Palermo, 2009.

CANTARELLA 1985 E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana,* Roma 1985.

CANTER 1925 H.V. Canter, *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, «University of Illinois Studies» 10, Urbana 1925.

CARLOZZO 1998 G. Carlozzo, Flecte mentem. *Cambiamenti di opinione in Seneca tragico*, «Pan» 15-16 (1998), pp. 101-116.

CANFORA 1982 L. Canfora, *I proemi del* De rerum Natura, «RFIC» 110 (1982), pp. 63-77.

CARRIERE 1966 J. Carriere, *Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs*, «REG» 79 (1966), pp. 6-37.

CASAMENTO 1999 A. Casamento, Finitimus oratori poeta: *declamazioni retoriche e tragedie senecane*, in Leuconoe, edizioni Flaccovio, Palermo 1999.

CASAMENTO 1999 A. Casamento, Lumina orationis. *L'uso delle* sententiae *nelle tragedie di Seneca*, «SIFC» 92 (1999), 123-132.

CASAMENTO 2007 A. Casamento, *Ippolito figlio degenere (Sen*. Phaedr. *907-908*),

«MD» 59 (2007), 87-102.

CASTAGNA 2006 L. Castagna, *La figura della nutrice dall'Odissea alle tragedie di Seneca*, in M. Blancato – G. Nuzzo (curr.), *La tragedia romana: modelli, forme, ideologia, fortuna*. Giornate siracusane sul teatro antico 26 maggio 2006, INDA-CUA Palermo 2007, pp. 51-69.

CATTIN 1963 A. Cattin, *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque*, Cormondrèche, Neuchâtel 1963.

CAVALLI 1911 L. Cavalli, - E. Grandi, *Il mito di Fedra nella tragedia*, Bologna 1911.

CAVARZERE 2000 A. Cavarzere, *Oratoria a Roma, storia di un genere pragmatico*, Roma 2000.

CAVIGLIA 1990 F. Caviglia, *La morte di Ippolito nella Fedra di Seneca*, «QCTC» 8 (1990), pp. 119-134.

CIANI 1983 M.G. Ciani, *Le regioni del silenzio*, Padova, 1983.

CIANI 2003 M.G. Ciani M. G. (cur.), *Euripide, Seneca, Racine, D'Annunzio, Fedra. Variazioni sul mito*, *Grandi classici tascabili Marsilio*, Venezia 2003.

CIPRIANI – INTRONA 2008 G. Cipriani – F. Introna, *La retorica nell'Antica Roma*, Roma 2008.

CIPRIANO 1978 P. Cipriano, Fas *e* Nefas, Roma 1978.

CLARK 1957 A.L. Clark, *Rhetoric in Greco-Roman education*, New York 1957.

CONTE 1984 G.B. Conte, *Il genere e suoi confini: interpretazione della decima ecloga*, in *Virgilio, il genere e i suoi confini. Modelli del senso, modelli della forma nella poesia colta e 'sentimentale'*, pp. 13-42, Milano 1984.

CONTE 1985 G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario, Catullo Virgilio Ovidio e Lucano*, Torino 1985.

COPLEY 1947 F.O. Copley, 'Servitium Amoris' *in the Roman Elegists*, «TAPha» 78 (1947), pp. 285-300.

COZZOLINO 1998 A. Cozzolino, *Seneca,* Phaedra *338 segg. e il modello virgiliano*, «Paid» 53 (1998), pp. 145-148.

CRITELLI 1998 M.G. Critelli, *L'Arcadia impossibile: elementi di un'età dell'oro nella* Phaedra *di Seneca*, «RCCM» 40 (1998), pp. 71-76.

CRITELLI 1999 M.G. Critelli, *Ideologia e simbologia della natura nella* Phaedra *di Seneca*, «RCCM» 41 (1999), 233-243.

CROISILLE 1964 J.M. Croisille, *Lieux communs, sententiae et intentions philosophiques dans la Phèdre de Sénèque*, «REL» 42 (1964),pp. 276-301.

CURLEY 1982 T.F. III Curley, *The Nature of Senecan drama*, Diss., Princeton University, Princeton 1982.

DELCOURT 1964 M. Delcourt, *Archaïsmes religieux dans les tragédies de Sénèque*, «RBPh» 42 (1964), pp. 74-90.

DANGEL 2004 J. Dangel, *Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique*, in Billerbeck M. (cur.), *Sénèque le Tragique huit exposés suivis de discussions, Entretiens sur l'antiquité classique,* Tome L, pp. 63-120.

DAVIS 1983 P.J. Davis, Vindicat omnes natura sibi: *a reading of Seneca's* Phaedra, in A. J. Boyle (cur.), *Ramus. Critical studies in Greek and Roman Literature 12* 1-2. Senecan Tragedy, Berwick 1983, pp. 114-127.

DAVIS 1984 P.J. Davis, *The first chorus of Seneca's* Phaedra, «Lat» 43 (1984), pp. 396-401

DAVIS 1993 P.J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim-Zürich-New York, 1993.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990

R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna, Patron, 1990.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990

R. Degl'innocenti Pierini, «fecimus caelum nocens. *Una lettura dell'*«Oedipus»*di Seneca*, in *Tra Ovidio e Seneca* Degl'innocenti Pierini R. (cur.), Bologna 1990, pp. 285-99.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1992

R. Degl'Innocenti Pierini, Aurea mediocritas. *La morale oraziana nei cori delle tragedie di Seneca*, «QCTC» 10 (1992), pp. 155-169.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1992

R. Degl'Innocenti Pierini, *"Vivi nascosto": riflessi di un tema epicureo in Orazio, Ovidio, Seneca*, «Prom» 18 (1992), pp. 150-172.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1993/94

R. Degl'Innocenti Pierini, *Lo spazio dell'autore. I cori delle tragedie senecane tra filosofia e autobiografia*, «Fort» 4-5 (1993/94),

pp. 37-48.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1996

R. Degl'Innocenti Pierini, Venit ad pigros cana senectus *(Sen.* Herc. *F. 198). Un motivo dei cori senecani tra filosofia ed attualità*, in Castagna L. (cur.) *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, «Biblioteca di Aevum Antiquum» VIII, Milano 1996, pp. 37-56.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1999

R. Degl'Innocenti Pierini**,** *Tra filosofia e poesia, Seneca e dintorni***,** Bologna, 1999**.**

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003

R. Degl'Innocenti Pierini**,** *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, «SIFC» 96, 4 S. 1 (2003), pp. 160-182 .

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2003

R. Degl'Innocenti Pierini, Mors placet *(Sen.* Oed. *1031): Giocasta, Fedra e la scelta del suicidio*, «Prom» 29 (2003), pp. 171-186.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2005

R. Degl'Innocenti Pierini», I*ppolito 'erede imperiale': per un'interpretazione 'romana' della* Phaedra *di Seneca*, «Maia» 57 (2005), pp. 463-482.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007

R. Degl'Innocenti Pierini et Alii (curr.), Fedra, versioni e riscritture di un mito classico, Atti del convegno AICC Firenze, (2-3 aprile 2003), Firenze 2007.

DEREMETZ 1995 A. Deremetz, *Le miroir des Muses: Poétiques de la reflexivité à Rome*, Lille 1995.

DEVOTO 1962 G. Devoto, *Origini indoeuropee*, Firenze 1962 .

DEWEY 1969 A.R.L. Dewey, *The chorus in Senecan tragedy exclusive Hercules Oeteus and Octavia*, Ann Arbor 1969.

DIANO 1976 C.A. Diano, *Le virtù cardinali nell'Ippolito di Euripide*, in O. Longo (cur.) *Euripide. Letture critiche*, Milano 1976, pp. 93-109.

DOMINIK 1997 W.J. Dominik, *Roman eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, W.J. Dominik (cur.), London-New York, 1997.

DONINI 1995 P.G. Donini, Pathos *nello stoicismo romano*, Elenchos 16 (1995), pp. 195-216.

DUMONT 1990 J.C. Dumont, *Phèdre d'Euripide à Sénèque*, «VL» 117 (1990), pp. 18-25.

DUMONT 1998 J.C. Dumont – M.H. Francois Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris 1998.

DUPONT 1975 F. Dupont, Le personnage et son mythe dans les tragédies de Sénèque, in Actes du IXe Congrès de l'Association Guillaume Budé, Rome (13-18 avril 1973), Paris 1975, pp. 447-458.

DUPONT 1985 F. Dupont, *L'acteur roi, le théâtre dans la Rome antiqu*e, Paris 1985.

DUPONT 1988 F. Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris 1988.

DUPONT 1991 F. Dupont, *Le prologue de la Phèdre de Sénèque*, «REL» 69 (1991), pp. 124-135.

DUPONT 1995 F. Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, «*L'antiquité au présent*», Paris 1995.

DUPONT 1997 F. Dupont, *Les tragédies de Sénèque, théâtre du corps et de la voix*, in Rodriguez-Pantoja M. (cur.) *Séneca, dos mil años después. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento*, Córdoba (24 a 27 de Septiembre de 1996), Córdoba 1997, pp. 177-189

DURKHEIM 1898 E. Durkheim, *La proibition de l'inceste et ses origines*, Année Sociologique, I (1898), pp. 1-70.

ERNOUT 1957 A. Ernout, Metus – timor. *Les formes en –us et en –ōs (or) du latin*, in *Philologica II*, Klincksieck, Parigi (1957), pp. 7-56.

FAGGI 1995 V. Faggi, *Il personaggio di Fedra nella tragedia di Seneca*, in Atti dei convegni "*Il mondo scenico di Plauto*" e "*Seneca e i volti del potere*", Bocca di Magra (26-27 ottobre 1992; 10-11 dicembre 1993), «Pubblicazioni del Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni» CLX, Facoltà di Lettere, Università di Genova, Genova 1995, pp. 201-206.

FAIRWEATHER 1984 J. Fairweather, *The elder Seneca and declamation*, in «ANWR» II 32/1, Berlin- New York (1984), pp. 514-556.

FANTHAM 1975 E. Fantham, *Virgil's Dido and Seneca's tragic heroines*, «G&R» 22 (1975), pp. 1-10.

FANTHAM 1978 E. Fantham, *Imitation and decline. Rhetorical theory and practice in the first century after Christ*. «CPh» 73 (1978), pp. 102-116.

FANTHAM 1983 E. Fantham, Nihil iam iura naturae valent: incest and fratricide in Seneca's Phoenissae, Ramus 12 (1983), pp. 61-76.

FANTHAM 1993 E. Fantham, *Seneca's* Phaedra *54-81 and 406-423: two prayers and two problems*, «QCTC» 11 (1993), pp. 161-169.

FEDELI 1986 P. Fedeli, *Properzio e l'amore elegiaco*, in *Bimillenario della morte di Properzio. Atti del Convegno internazionale di studi properziani*, Roma-Assisi (21-26 maggio 1985), Assisi 1986, pp. 277-301.

FEDELI 1989 P. Fedeli, *La poesia d'amore,* in Cavallo G., Fedeli P., Giardina A. (dir.) *Lo spazio letterario di Roma antica*, Vol. I, La produzione del testo, Salerno 1989, pp. 143-176.

FEDELI 1990 P. Fedeli, *La natura violata*, Padova 1990.

FEDELI 2000 P. Fedeli, *Seneca e la natura*, in *Seneca e il suo tempo*, In Parroni P.G. (cur.) Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino (11-14 novembre 1998), Roma 2000, pp. 25-45

FERRARINO 1958 P. Ferrarino, Laus Veneris *(*Fast. *IV, 91-114)*, in Herescu N. I. (cur.) Ovidiana. *Recherches sur Ovide*, Paris 1958, pp. 301-316.

FERRERO 1955 L. Ferrero,*Interpretazione di Catullo*, Torino 1955.

FITCH – Mc ELDUFF 2002 J. G**.** Fitch.- S. McElduff**.**, *Construction of the self in Senecan drama*, «Mn» 55 (1), (2002) 4 ser., pp. 18-40.

FLYGT 1933/34 S. G. Flygt, *Treatment of character in Euripides and Seneca: the Hippolytus*, «CJ» 29 (1933/34), pp. 507-516 .

FRONTISI – DUCROUX 2004 F. Frontisi - Ducroux, Il figlio spezzettato, in G. Petrone – S. D'Onofrio (curr.), Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto, Palermo 2004, pp. 9-23.

FUGIER 1963 H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963.

GAHAN 1987 J. J. Gahan, *Imitatio and aemulatio in Seneca's* Phaedra, «Lat» 46 (1987), pp. 380-387.

GAHAN 1988 J.J. Gahan, *Imitation in Seneca,* Phaedra *1000-1115*, «Her» 116 (1988), pp. 122-124.

GALLARDO 1973 M. D. Gallardo., *Análisis mitográfico y estético de la "Fedra" de Séneca*, «CFC» 5 (1973), pp. 63-105.

GAMBERALE 2007 L. Gamberale, *Noterelle su Fedra in Seneca (e in Ovidio). A proposito della preghiera a Diana*, Phaedr. *406 ss*. in R. Degl'Innocenti Pierini, N. Lambardi., E. Magnelli., S. Mattiacci,, S. Orlando, M. P. Pieri (curr.) *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*. Atti del convegno AICC, Firenze (2-3 aprile 2003), Firenze 2007, pp. 57-84.

GARBARINO 1980 G. Garbarino, *A proposito del prologo della "Fedra" di Seneca*, «BStudLat» 10 (1980),pp. 67-75.

GARBARINO 1982 G. Garbarino, Coerenza drammaturgica e «tragedia retorica»: le scene iniziali dell'agamemnon di Seneca, «CCC» 3, 1982, pp. 301-335**.**

GARBARINO 1987/88 G. Garbarino, *Le ultime parole di Fedra in Seneca*, «QuadBer» 3 (1987-88), pp. 5-21.

GARBARINO 2001 G. Garbarino, *Necessità e libertà in Seneca tragico*, in G. Garbarino – I. Lana (curr.), *Incontri con Seneca*. *Atti della giornata di studio*, Torino (26 ottobre 1999), Bologna 2001, pp. 29-48

GARBARINO 2008 G. Garbarino, Mitius nil est feris: *sul personaggio d'Ippolito nella Fedra di Seneca*, in L. Castagna – C. Riboldi (curr.), *Amicitiae templa serena*. Studi in onore di Giuseppe Aricò, Milano 2008, I, pp. 639-663.

GARELLI – FRANÇOIS 2002 M. H. Garelli-François, *Medée et les mères en deuil : échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque*, in A. López – A. Pociña (curr.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, pp. 549-564.

GASTALDI 1995 S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni.* Pathos *nella retorica antica*, «El» 16 (1995), pp. 57-82.

GAZICH 1997 R. Gazich, *La "Fedra" di Seneca tra "pathos" ed elegia*, Hum(B) 52 (1997), pp. 348-375.

GAZICH 2000 R. Gazich, *Strategie figurali nella* Phaedra *di Seneca,* in in R. Gazich (cur.), *Il potere e il furore. Giornate di studio sulle tragedie di Seneca* (Brescia, febbraio 1998), Milano 2000, pp. 95-147.

GAZICH 2004 R. Gazich, *Due similitudini nautiche nella* Phaedra *di Seneca,* «Aevum» 78, (2004), pp. 69-89.

GELLRICH 1988 M. Gellrich, *Tragedy and theory: the problem of conflict since Aristotle*, Princeton 1988.

GERNIA 1970 P. Gernia, *L'uso di* metuo, timeo, vereor, formido, paveo *e dei termini correlati nel latino arcaico e classico: contributo allo studio delle* differentiae verborum,Torino 1970.

GHIRON – BISTAGNE 1981 P. Ghiron-Bistagne, *"Il motivo di Fedra" nell'iconografia e la Fedra di Seneca*,«Di» 52 (1981),pp. 261-306.

GIANCOTTI 1952 F. Giancotti, *Note alle tragedie di Seneca*, «RFIC» 80 (1952), pp. 149-172.

GIANCOTTI 1953 F. Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma – Napoli - Città di Castello 1953.

GIANCOTTI 1978 F. Giancotti, *Il preludio di Lucrezio e altri scritti lucreziani ed epicurei*, Messina-Firenze 1978.

GIANCOTTI 1984 F. Giancotti**,** *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra*, in R. Uglione (cur.) Atti delle giornate di studio su Fedra, Torino (7-8-9 maggio 1984), pp. 143-189.

GIANCOTTI 1989 F. Giancotti, *Profilo della Fedra di Seneca (con raffronti dannunziani, specie in rapporto al finale),* in *Fedra da Euripide a D'Annunzio. D'Annunzio ad Harvard*. Studi dannunziani, Atti della tavola rotonda, Gardone (6/7/1988), Atti del convegno "*Gabriele D'Annunzio in his time and works*", Harvard (22-23/4/1988), «Quaderni dannunziani» 5-6 (1989), Milano 1989, pp. 51-75.

GIANCOTTI 1989 F. Giancotti, Religio, natura, voluptas. *Studi su Lucrezio con un'antologia di testi annotati e tradotti*, Bologna 1989.

GIARDINA 1964 G. C. Giardina, *Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo*, «RCCM» 6 (1964), pp. 171-180.

GRANAROLO 1967 J.Granarolo**,** *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris 1967.

GRILLI 1987 A. Grilli, *Seneca di fronte a Ippolito*, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco Della Corte, V voll., Università degli

Studi di Urbino, Urbino 1987, III, pp. 299-311.

GRIMAL 1963 P. Grimal, *L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre*, «REL» 41 (1963),pp. 297-314 .

GRIMAL 1978 P. Grimal, *Le lyrisme à Rome*, Paris, 1978.

GRIMAL 1978 P. Grimal, *Sénèque ou la coscience de l'Empire*, Paris 1978.

GUASTELLA 1985 G. Guastella, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, «MD» 15 (1985), pp. 47-123.

HELDMANN 1974 K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974.

HAMILTON 1978 R. Hamilton, *Prologue Prophecy and Plot in four Plays of Euripides*, « AJPh» 99 (1978), pp. 277-302.

HÉRITIER 1984 F. Héritier , *L'esercizio della parentela*, Bari 1984.

HÉRITIER 1999 F. Héritier, *Due sorelle e una madre. Parentela e relazioni sessuali*, Milano 1999.

KENNEDY 1972 G. Kennedy, The art of Rhetoric in the Roman world 300 B. C.-A.D. 300, Princeton 1972.

KENNEDY 1994 G. Kennedy, *A new history of classical Rhetoric*, Princeton 1994.

KNOX 1952 B. M. W. Knox, *The Hippolytus of Euripides*, «YCS» 13 (1952), pp. 3-31.

JESI 1979 F. Jesi, *Materiali mitologici*, Torino 1979.

JUDET DE LA COMBE 2010 P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Montrouge 2010.

LABATE 1979 M. Labate, *Poetica ovidiana dell'elegia: la retorica della città*, «MD» 3 (1979), pp. 9-68.

LABATE 1984 M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa 1984.

LA BUA 1999 G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo 1999.

LANDOLFI 2004 L. Landolfi, Colchide noverca maius haec maius malum est *(Sen. Phaed. 697). Fedra, Medea e l'iperbole mitica*, «Pan» 22 (2004), pp. 265-273.

LANDOLFI 2006 L. Landolfi, *"D'Amore al dolce impero". Sen.* Phaedr. *274-356 fra Virgilio e Ovidio*,in Amoroso F. (cur.) *Teatralità dei cori senecani*, Palermo 2006, pp. 93-116.

LANHAM 1991 R. Lanham, *A handlist of rhetorical terms*, Berkeley 1991.

LANZA 1984 D. Lanza, *Una vittoria di Euripide: l'Ippolito*, in R. Uglione (cur.),op. cit., Torino 1984, pp. 99-112.

LANZA 1996 D. Lanza, *La tragedia e il tragico*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, I. *Noi e i Greci*, Torino 1996, pp. 469-505.

LANZA 1997 D. Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Milano 1997.

LA PENNA 1994 A. La Penna,«Me, me adsum qui feci, in me convertite ferrum...!». *Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia*, «Maia» 46 (1994), pp. 123-134.

LA PENNA 2000 A. La Penna, *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età*

dei Flavi, Venezia 2000.

LAUSBERG 1998 H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*(trans. D. F. Orton and R. D. Anderson),Leiden, Boston, and Cologne, 1998 .

LAUSBERG 1969 H. Lausberg**,** *Elementi di retorica*, trad. it. Bologna 1969.

LEEMAN 1976 A.D. Leeman, *Seneca's* Phaedra *as a stoic tragedy*, in J. M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh (curr.) *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 199-212.

LEFÈVRE 1969 E. Lefèvre, Quid ratio possit? *Senecas Phaedra als stoisches Drama*, «WS» 82 (1969), pp. 131-160.

LENTANO 1999 M. Lentano**,** *La declamazione Latina. Rassegna di studi e stato delle questioni* (1980-1998), «BStudLat» 29 (1999), pp. 571-621.

LENTANO 2007 M. Lentano, *Il sangue di Ippolito. Nota a Seneca,* Phaedra *903 ss.*, «Di» N. S. 6 (2007), pp. 126-139.

LENTANO 2007 M. Lentano, *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna 2007.

LEROUX 2008 V. Leroux, *Le lien conjugal dans les tragédies de Sénèque*, in Perrine Galand-Hallyn - Carlos Lévy (curr.), La villa et l'universe dans l'Antiquité et à la Renaissance, Rome et ses Renaissances, Paris 2008, 169-189.

LIEBERG 1986/87 G. Lieberg, Sen. Phaedr. 1179 s., «Mcr» 21-22 (1986/87), pp. 363-370.

LIEBERG 1989 G. Lieberg, *Die Struktur von Phaedras und Theseus' Schlußreden in Senecas* Phaedra, «RPL» 12 (1989), pp. 85-103.

LITTLEWOOD 2004 C. A. J. Littlewood, *Self-representation and illusion in Senecan tragedy*, New York 2004.

LONGO 1984 O. Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in R. Uglione (cur.), op. cit., Torino 1984, pp. 79-96.

LONGO 1991 O. Longo, *Il figlio dell'Amazzone: biologia e mito,*« MD» 26 (1991), pp. 9-29.

LÓPEZ 1997 A. López, *Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito*, in Miguel Rodriguez-Pantoja (cur.), op. cit., Córdoba 1997, pp. 281-289.

LÓPEZ 2006 A. López**.**, *Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine*, in F. De Martino – C. Morenilla (curr.), *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro greco- lationo en la tradición occidental*, Bari 2006, pp. 323-337.

LÓPEZ 1980 V. C. López**.**, *Edad de oro, lugar ameno y vida feliz en Fedra, 483-564*, «CFC» 16 (1979-1980), pp. 155-176.

LORAUX 1988 N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, trad, it., Roma-Bari 1988.

LYNE 1979 R.O.A.M. Lyne., Servitium Amoris, «CQ» 29 (1979), pp. 117-130.

MAL-MAEDER 2003 D. van Mal-Maeder., Credibiles fabulas fecimus: *Mythe, rhétorique et fiction dans les déclamations latines,* in Bona E. (cur.) *Comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, Alessandria 2003, pp. 187-200.

MAL-MAEDER 2007 D. van Mal-Maeder, *La fiction des déclamations*, Leiden et al. 2007 .

MANTOVANELLI 1984 P. Mantovanelli**,** *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona 1984.

MANTOVANELLI 1998 P. Mantovanelli**,** Libido victrix *(forme dell'intertestualità in Sen.* Thy. *40 ss.)*, «Paid» 53 (1998), pp. 237-250.

MANTOVANELLI 2001 P. Mantovanelli, *Perversioni morali e letterarie in Seneca*, in P. Fedeli (cur.), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del convegno di Monte S. Angelo (27-30 settembre 1999), Bari 2001, pp. 53-86.

MANTOVANELLI 2008 P. Mantovanelli, Libido/luxuria *in Seneca tragico e nell'Octavia*, in L. Castagna - C. Riboldi (curr.), op. cit., Milano, 2008, II pp. 969-985.

MAYER 2002 R. Mayer, *Seneca:* Phaedra, London 2002.

MARINO 1992 R. Marino, *Osservazioni sul coro in Seneca tragico*, «QCTC» 10 (1992),pp. 217-233.

MARTINA 1981 A. Martina, *Il mito della casa di Atreo nella tragedia di Seneca*, «Di» 52 (1981), pp. 125-209.

MARTINA 1996 A. Martina, *Alcune osservazioni sul coro della tragedia latina dalle origini a Seneca*, in L. Castagna (cur.), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, pp. 17-36.

MASSELLI 2000 G. Masselli, *Amore indicibile: uso e riuso di un modulo narrativo in*

Euripide, Ovidio e Alfieri, «Auf» 14 (2000), pp. 85-108.

MAZZOLI 1970 G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.

MAZZOLI 1984 G. Mazzoli, *Il problema religioso in Seneca*, «RSI» 46 (1984), pp. 953-1000.

MAZZOLI 1986/87 G. Mazzoli, *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, «QCTC» 4-5 (1986/87), pp. 99-112.

MAZZOLI 1990 G. Mazzoli, *Il gioco delle parti: un tema gnomico senecano e sue ridondanze metateatrali*, «QCTC» 8 (1990), pp. 87-102 .

MAZZOLI 1992, G. Mazzoli, *l'*adynaton *in Seneca tragico*, «QCTC» 10 (1992), pp.133-149.

MAZZOLI 1996 G. Mazzoli, *Tipologia e struttura dei cori senecan*i, in Castagna L. (cur.), op. cit., Milano 1996, pp. 3-16.

MAZZOLI 1996 G. Mazzoli, *Natura vs uomo nella tragedia di Seneca,* in Rocca S. (cur.), Latina Didaxis 11, Atti del Congresso, Bogliasco (30-31 marzo 1996), Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, Genova 1996, pp. 13-30.

MAZZOLI 1997 G. Mazzoli, *Demistificazione del mito e mitizzazione della storia nello stoicismo di Seneca*, in Guglielmo M. e Giannotti G. F. (curr.) *Filosofia, storia, immaginario mitologico,* Alessandria 1997, pp. 149-154.

MAZZOLI 1997 G. Mazzoli, *Il tragico in Seneca*, «Lexis» 15 (1997), pp. 79-91 .

MAZZOLI 1997 G. Mazzoli, *Su alcuni* loci *tragici di Seneca*, «Paid» 52 (1997), pp. 225-240

MAZZOLI 1998 G. Mazzoli, *Les prologues des tragédies de Sénèque*, «Pal» 49 (1998), pp. 121-134.

MAZZOLI 2003 G. Mazzoli, *La religione del male nelle tragedie di Seneca*, in «RIL», Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, 137 (2003), pp. 407-417.

MAZZOLI 2006 G. Mazzoli, *Relazioni sintagmatiche e parole-chiave nei cori tragici di Seneca*, in Amoroso F. (cur.), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo 2006, pp. 17-42.

MAZZOLI 2006 [1] G. Mazzoli, *Seneca tragico: le architetture del Chaos*, «Di» N. S. 5 (2006), pp. 106-117.

MELLET – ROLLINAT LEVASSEUR 1989
S. Mellet.- È. M. Rollinat Levasseur , *Sénèque, Phèdre. Remarques à propos de l'expression de la personne*, VL (1989), 37-42.

MENCACCI 1995 F. Mencacci, *La balia cattiva: alcune osservazioni sul ruolo della nutrice nel mondo antico*, in R. Raffaelli (cur.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, pp. 227-37.

MENDES DE CASTRO 1983 J. Mendes De Castro, *Quatro amas para tres tragedias*, «Class» 10 (1983), pp. 79-88.

MERZLAK 1983 R. F.Merzlak, "Furor" *in Seneca's* "Phaedra", in Deroux C. (cur.) *Studies in Latin Literature and Roman History III*, «Collection Latomus» 180, Bruxelles 1983, pp. 193-210.

MINADEO 1994 R. Minadeo, *Speech, silence and ethics in the Hippolytus*, «Di» 65 (1994), pp. 55-62.

MINISSALE – COSTANZA 2004 F. Minissale, S. Costanza, *La follia di Fedra: da Seneca ai moderni*,

in Radici Colace P. e Zumbo A. (curr.), *La riscrittura e il teatro dall'antico al moderno e dai testi alla scena*, Collana Lessico e Cultura 6, Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Filologia e Linguistica, Cattedra di Filologia Classica, Cattedra di Storia della Filologia e della Tradizione Classica, Messina 2004, pp. 71-96.

MORELLI 1995 A. M. Morelli**,** *Le preghiere di Fedra. Modelli della seduzione nella "*Phaedra*" senecana*, «MD» 35 (1995), pp. 77-89.

MORELLI 2004 A. M. Morelli, *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in M. P. Pieri (cur.), *Percorsi della memoria*, II, Firenze 2004, pp. 37-82.

MORETTI 1994 G. Moretti**,** *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*. Parma 1994.

MORETTI 1995 G. Moretti, *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità e sottigliezze dei retori*, Bologna 1995.

MORETTI 2004 G. Moretti**,** *Mezzi visuali per le passioni retoriche: la scenografia dell'oratoria*, in Petrone G. (cur.), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004.

MORGANTE 1974 G. Morgante, *Il progresso umano in Lucrezio e Seneca*, «RCCM» 16 (1974), pp.3-40.

MORICCA 1915 U. Moricca, *Le fonti della Fedra di Seneca*, «SIFC» 23 (1915), pp. 158-224.

MORTARA GARAVELLI 2003 B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano 2003.

MUGELLESI 1973 R. Mugellesi, *Il senso della natura in Seneca tragico*, in *Argentea Aetas*, in memoriam Entii V. Marmorale, Istituto di Filologia Classica e Medievale XXXVII, Facoltà di Lettere, Università di

Genova, Genova 1973, pp. 29-66.

MULLER 2006 R. Muller, *Les Stoicïens*, Paris 2006.

MURGATROYD 1975 P. Murgatroyd, Militia amoris *and the Roman elegists*, «Lat» 34 (1975), pp. 59-79.

NARDUCCI 1993 E. Narducci, Oratoria e retorica, in La prosa Latina, Roma 1993, pp. 95-143.

NEMETH 1976 B. Németh, *Der Diana-Hymnus (c. 34) von Catull*, «ACD» 12 (1976), pp. 37-45.

NISBET – HUBBARD 1970 R.G.M. Nisbet-Hubbard., *A Commentary on Horace: Odes I*, Oxford 1970.

NORDEN 1984 E. Norden, *La letteratura romana*, tr. it. Roma-Bari 1984 (=Leipzig 1954).

NORDEN 1986 E. Norden, *La prosa d'arte antica dal IV secolo a.C. all'età della rinascenza,* I-II, tr. it. Roma 1986, (Leipzig 1923[4]).

NUZZO 2007 G. Nuzzo., *La dea bianca e il cacciatore. Fedra tra Seneca e D'Annunzio*, in M. Blancato – G. Nuzzo (cur.), *La tragedia romana: modelli, forme, ideologia, fortuna*. Giornate siracusane sul teatro antico 26 maggio 2006, INDA-CUA Palermo 2007, 77-107.

PARATORE 1966 E. Paratore, *La morte di Fedra in Seneca e nel D'Annunzio*, in Friendship's Garland, Essays presented to Mario Praz, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1966, II, 413-434 = Studi dannunziani, Morano, Napoli 1966, 45-69.

PARATORE 1972 E. Paratore, *Lo* Hippólytos kalyptómenos *di Euripide e la* Phaedra *di Seneca*. *Discorso ai sordi*, in Studi classici in onore di Quintino Cataudella, Edigraf, Catania 1972, I, pp. 303-346.

PARK POE 1983 J. Park Poe, The sinful nature of the protagonist of Seneca's Oedipus, Ramus 12 (1983), pp. 140-158.

PADUANO 1974 G. Paduano., *Il mondo religioso della tragedia romana*, Sansoni, Firenze, 1974.

PADUANO 1984 G. Paduano., *Ippolito e la rivelazione dell'eros*, «MD» 13 (1984), pp. 45-66.

PALMIERI 1999 N. Palmieri, *L'eroe al bivio: modelli di* mors voluntaria *in Seneca tragico*, Pisa 1999.

PARRONI 2006 P. G. Parroni, *La fine dell'Ippolito di Euripide, Ovidio e Seneca e il problema dell'ambientazione dei due Ippoliti euripidei*, Myrtia 21 (2006), pp. 65-73.

PASCHALIS 1993 M. Paschalis, *Minoan thalassocracy: the Senecan version*, «Ari» 6 (1993), pp. 141-146.

PASCHALIS 1994 M. Paschalis, *The Bull and the Horse: Animal Theme and Imagery in Seneca's* Phaedra, «AJPh» 115 (1994), pp. 105-28.

PASQUALI 1920 G. Pasquali, *Orazio Lirico*, Firenze 1920.

PEARSON CATHERINE 1980 C. S. Pearson, *Simile and Imagery in Ovid* «Heroides» *4 and 5*, «ICS» 5 (1980), pp. 110-129.

PETROCELLI 1989 C. Petrocelli, *La stola e il silenzio. Sulla condizione femminile nel mondo romano*, Palermo 1989.

PETRONE 1971 G. Petrone, *La battuta a sorpresa negli oratori latini,* Palermo 1971.

PETRONE 1981 G. Petrone, *Il disagio della forma: la tragedia negata di Seneca*, «Di» 52 (1981), pp. 357-367

PETRONE 1984 G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*,Palermo 1984.

PETRONE 1986/87 G. Petrone**,** *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, «QCTC» 4-5 (1986/87), pp. 131-143.

PETRONE 1988 G. Petrone, Nomen/omen: *poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca e Petronio)*, «MD» 20-21, (1988), pp. 33-70.

PETRONE 1988/89 G. Petrone, *Potere e parentela nelle* Phoenissae *di Seneca*, «QCTC» 6-7 (1988-89), pp. 243-258.

PETRONE 1989 G. Petrone, *La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana,* in De Finis L. (cur.) *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del convegno internazionale di studio, Trento (28-30/3/1988), Firenze 1989, pp. 233-252.

PETRONE 1996 G.Petrone, *Metafora e tragedia: immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.

PETRONE 1995 G. Petrone**,** *La donna virile*, in R. Raffaelli (cur.), op. cit., Ancona 1995, pp. 259-271.

PETRONE 2002 G. Petrone, *La parola agitata: teatralità della retorica latina*, Palermo 2002.

PETRONE 2008 G. Petrone, *Eccessi di eros e parentela nella Fedra di Seneca*, in A. Pociña – A. López (curr.), op. cit., Granada 2008.

PIANEZZOLA 1981 G. Pianezzola, *Spunti per un'analisi del racconto nel* thema *delle* Controversiae *di Seneca il Vecchio,* Atti de Convegno internazionale Lettere classiche e Narratologia, Selva di Fasano, Brindisi (6-8 ottobre 1980), in Materiali e Contributi per la storia della narrativa greco-latina,Istituto di Filologia Latina, Università di Perugia 1981.

PIANEZZOLA 1999 E. Pianezzola, *Forma narrativa e funzione paradigmatica di un mito: l'età dell'oro latina*, in *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 43-61.

PIANEZZOLA 2003 E. Pianezzola, *Declamatori a teatro. Per una messa in scena delle* controversiae *di Seneca il Vecchio*, in Gualandri I.-Mazzoli G. (curr.) *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale*, Como 2003, pp. 91-98.

PICONE 1984 G. Picone, *La* fabula *e il regno. Studi sul* Thyestes *di Seneca*, Palermo 1984.

PICONE 2004 G. Picone, *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, «Di» N. S. 3 (2004), pp. 134-143.

PIRONTI 2007 G. Pironti, *Entre ciel et guerre, Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, «Kernos», Supplement 18, Liegi 2007.

RABINOWITZ 1997 J. Rabinowitz, *Underneath the Moon: Hekate and Luna*, «Lat» 56 (1997), pp. 534-43.

RAFFAELLI 1995 R. Raffaelli, *L'estremo pudore*, in Raffaelli R. (cur.), op. cit., Ancona 1995, pp. 143-168.

RAHN 1970 H. Rahn, *Zum* Carmen Saeculare *des Horaz*, «Gym» 77 (1970), pp. 476-479.

RAINA 1997 G. Raina, *Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecan*i, «Paid» 52 (1997),pp. 275-292.

REBOUL 1996 O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Bologna 1996.

RENARD 1946 M. Renard, *L'élément religieux dans la poésie de Catulle*, «Lat» 5 (1946), pp. 351-357.

RIVOLTELLA 1998 M. Rivoltella, *Un modello drammaturgico senecano: l'assimilazione dell'eroe tragico alle sue vittime*, «Aevum(Ant)» 11 (1998), pp. 413-429.

RIVOLTELLA 2008 M. Rivoltella, Phaedra vestigatrix: *allusione senecana ad un motivo elegiaco in Phd. 613-614*, in L. Castagna - C. Riboldi (curr.), op. cit., Milano 2008, II, pp. 1426-1432

ROISMAN 2000 H. M. Roisman, *A new look at Seneca's* Phaedra, in *Seneca in Performance,* London 2000, pp. 73-86.

ROLLAND 1906 E. Rolland, *De l'influence de Sénèque le Père et des Rhéteurs sur Sénèque le philosophe*, Université de Gand, «*Recueil de travaux publiés par la Faculté de philosophie et de lettres*» , Gand 1906.

ROSATI 1979 G. Rosati, *L'esistenza letteraria, Ovidio e l'autocoscienza della poesia*, «MD» (1979), pp. 101-136.

ROSATI 1984 G. Rosati, *Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra* (Torino, 7-9

maggio 1984), Torino 1985, pp. 113-131.

ROSATI 2001 G. Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «MD» 46 (2001), pp. 39-61.

ROSATI 2002 G. Rosati, *La scena del potere. Retorica del paesaggio nel teatro di Seneca*, in Hispania terris omnibus felicior. *Premesse ed esiti di un processo di integrazione*, Atti del Convegno int. (Cividale del Friuli 27-29 settembre 2001), Pisa 2002, 225-239.

ROSATI 2006 G. Rosati, Libido amandi *e* libido regnandi, *ovvero elegia e potere nel teatro senecano*, «Di» N. S. 5 (2006), pp. 94-105.

RUCH 1964 M. Ruch, *La langue de la psychologie amoureuse dans la Phèdre de Sénèque*, «LEC» 32 (1964), pp. 356-363.

RUCH 1964 M. Ruch, *Phèdre romaine et Hippolyte romain*,« IL» 16 (1964), pp. 200-207.

RUDICH 1997 V. Rudich, *Dissidence and literature under Nero: the price of rhetoricization*, London and New York 1997.

RUNCHINA 1960 G. Runchina, *Tecnica drammatica e retorica nelle Tragedie di Seneca*, «AFLC» 28 (1960), pp. 185-.

RUNCHINA 1966 G. Runchina, *Sulla* Phaedra *di Seneca*, «RCCM» 8 (1966), pp. 12-37.

SAID 1978 S. Said, *La faute tragique*, Paris 1978.

SALEMME 1977 C. Salemme, *Funzioni e grandezze variabili nell'Inno Venere di Lucrezio*, «B.Stud.Lat» 7 (1977), pp. 3-24.

SALVATORE 1981 A. Salvatore, La pars secreta *di Diana nella Fedra di Seneca*,

«Orph» 2 (1981), pp. 29-57.

SALVATORE 1981 A. Salvatore *Precisazioni sulla Fedra di Seneca* (I), in I. Gallo (cur.), *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella,* Salerno 1981, pp. 323-352.

SCARPAT 1977 G. Scarpat, *Il pensiero religioso di Seneca e l'ambiente ebraico e cristiano*, «Antichità classica e cristiana» XIV, Brescia 1977.

SCARPAT 1987 G. Scarpat, *La religiosità di Seneca*, in *La coscienza religiosa del letterato pagano,* «Pubblicazioni del Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni» 106, Facoltà di Lettere, Università di Genova, Genova 1987, pp. 51-72.

SCARPI 1983 P. Scarpi, *L'eloquenza del silenzio, aspetti di un potere senza parole*, in M.G. Ciani (cur.), *Le regioni del silenzio*, Padova 1983, pp. 31-50.

SCHELER 1933 M. Scheler, *Pudore e sentimento del pudore*, 1933, tr. it. Napoli 1979.

SCIVOLETTO 1987 N. Scivoletto, *L'inno a Diana di Catullo*, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco Della Corte, II, Urbino 1987, pp. 358-374.

SCHRIJVERS 1970 P.H. Schrijvers, Horror ac divina voluptas. *Études sur la poétique et la poesie de Lucrèce*, Amsterdam 1970.

SECCI 2000 E. Secci, Non movent divos preces (Phaedr. *1242): aspetti delle invocazioni agli dèi nelle tragedie di Seneca*, «Prom» 26 (2000), pp. 47-70.

SÉCHAN 1911 L. Séchan, *La legende d'Hippolyte dans l'antiquité*, «REG» 24 (1911), pp. 105-151.

SEGAL 1970 C. Segal, *Shame and Purity in Euripides' Hippolytus*, «Her» 98 (1970), pp. 278-99.

SEGAL 1965 C. Segal, *The tragedy of Hippolytus: the waters of the ocean and the untouched Meadow*, «CPh» 70 (1965), 117-165.

SEGAL 1982 C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' "Bacchae"*, Princeton 1982.

SEGAL 1983 C. Segal, *Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy*, «A&A» 29 (1983), pp. 172-187.

SEGAL 1983 C. Segal, *Dissonant sympathy: song, Orpheus and the golden age in Seneca's tragedy*, A. J. Boyle (cur.), op. cit., 1983, pp. 229-256.

SEGAL 1984 C. Segal, *Senecan baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides*, «TAPhA» 114 (1984), pp. 311-325.

SEGAL 1985 C. Segal, *Scrittura, intertestualità e incesto nella Fedra di Seneca*, in *Mondo classico: percorsi possibili, prefazione* di Baratta F., Mariani F., Centro Iniziativa democratica Insegnanti e Centro Romano di Semiotica«*Collezione Pleiadi*» 22, Ravenna, 1985, pp. 233-241.

SEGAL 1986 C. Segal, *Language and Desire in Seneca's* Phaedra, Princeton 1986.

SEGAL 1987 C. Segal, *Image and action in Seneca's* Phaedra. *Five Motifs*, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco Della Corte, V voll., Università degli Studi di Urbino, Urbino 1987, III, pp. 341-357.

SEGAL 1998 C. Segal, *Ovid's metamorphic bodies: arte, gender and violence in the Metamorphoses*, «Arion» 3, 1998, pp. 9-41.

SEGAL2007 C. Segal, *Il corpo e l'Io nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, in Barchiesi A.-Rosati G. (curr.), Ovidio, Metamorfosi, Milano 2007, pp. XVII-CI.

SEGURADO E CAMPOS 1983/84 E. Segurado – J.A. Campos, *Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca*, «Euph» 12 (1983/84), pp. 155-176.

SEISDEDOS HERNÁNDEZ 1988 A. Seisdedos Hernández,, *Fuerzas de destrucción en "Fedra", de Séneca*, «CFC» 21(1988), pp. 345-358.

SESSA 1984/85 M. G. Sessa, *Corrispondenze simmetriche in Seneca tragico*, «QCTC» 2-3 (1984/85), pp. 69-78.

SETAIOLI 1985 A. Setaioli, *Seneca e lo stile*, «ANDRW» 32.2 (1985), pp. 777-856.

SILK 1996 M. S. Silk (cur.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996.

SNELL 1964 B. Snell, *Passion and reason: Phaedra in* Hippolytos I, in *Scenes from Greek drama*, Barkeley-Los Angeles 1964.

SNELL 2002 B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. Torino 2002 (1963).

SOLIMANO 1980 G. Solimano, *Il mito di Orfeo-Ippolito in Seneca*, «Sand» 3 (1980), pp. 151-174.

SOLIMANO 1986 G. Solimano, *Opposizione e composizione dei personaggi nel finale della* Phaedra *di Seneca*, «SIFC» 79 (1986), pp. 80-105.

SOLIMANO 1991 G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio: riflessioni sull'opera di Seneca*, «Pubblicazioni del Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni» 141, Facoltà di Lettere, Università di Genova, Genova 1991.

SOUBIRAN 1989 J. Soubiran, *L'éloge de la vie champêtre dans la Phèdre de Sénèque* (v. 483-525), «VL» (1989), pp. 17-25.

STEINER 1965 G. Steiner, *Morte della tragedia*, tr. it. Milano 1965

SUSANETTI 1997 D. Susanetti, , *Gloria e Purezza. Note all'Ippolito di Euripide*, Venezia 1997.

SUSANETTI 2009 D. Susanetti, *La biblioteca dei racconti osceni tra gli amori di Zeus e la passione di Fedra*, *Prometeus* rivista on line.

SUSSMAN 1984 L. A. Sussman, *The elder Seneca and declamation since 1900: a Bibliography*, «ANRW» 32.1., 1984, pp. 557-577.

SYNDIKUS 1972/73 H. P. Syndikus, *Die Lirik des Horaz. Eine Interpretation der Oden I-II*, Darmstadt 1972-73.

SZONDI 1976 P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, tr. it. Torino 1976.

SZONDI 1996 P. Szondi, *Saggio sul tragico*, tr. it. Torino 1996

TABACCO 1985 R. Tabacco, *Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina*, «MAT» 9, 1985.

TANNER 1985 R. G. Tanner, *Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy*, «ANDRW» II 32 2 (1985), pp. 1100-1133.

TARANTINO 1984/85 R. Tarantino, *Il personaggio della* nutrix *nelle tragedie di Seneca: spunti di analisi*, «QTCT» 2-3 (1984/85), pp. 52-68.

TARRANT 1978 R.J. Tarrant, *Senecan drama and its antecedents*, «HSPh» 82 (1978), pp. 213-263.

TARRANT 1995 R. J. Tarrant, *Greek and Roman in Seneca's tragedies*, «HSPh» 97 (1995),pp. 215-230.

TEALDO 1992 F. Tealdo, *Personaggi e funzioni nella* Phaedra *di Seneca*, «Auf » 16 (1992), pp. 77-121.

TIETZE 1987 V. Tietze, *The Psychology of Uncertainty in Senecan Tragedy*, «ICS» 12 (1987), pp. 135-141.

TIETZE LARSON 1994 V. Tietze, *The role of descrption in Senecan tragedy*, *«Studien zur klassischen Philologie»* 84, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main Berlin Bern New York Paris Wien 1994.

TRAINA 1974 A. Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna 1974.

TRAINA 2003 A. Traina., *Seneca lirico*, Acc. Naz. Sc. Lett. Arti di Modena 5 (2002), pp. 5-24 = *La Lyra e la Libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003 (b), pp. 137-161.

TREBBI 1988/89 M. Trebbi, *La struttura dei prologhi senecani*, «QCTC» 6-7 (1988/89), pp. 75-86.

TROMBINO 1987 R. Trombino, *Il tema del movimento nella* Phaedra *di Seneca*, «Pan» 8 (1987), pp. 83-93.

TROMBINO 1988 R. Trombino, *Seneca e la semiotica del lutto*, «Di» 58 (1988), pp. 75-112.

TSCHIEDEL 1997 H.J. Tschiedel, *La Fedra di Seneca: una lettura*, «Aevum(ant)» 10 (1997), pp. 337-353.

TURATO 1974 F. Turato, *L'ippolito di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga*, «BIFG», 1974, pp. 136-173.

TURATO 1976 F. Turato, *Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'Ippolito di Euripide*, «BIFG», 1976, pp. 159-183.

USSANI 1915 V. Ussani , *Motivi religiosi e morali nelle tragedie di Fedra*,« A&R» 18 (1915), pp. 5-29

VERNANT 1981 J. P. Vernant, Mito e società nell'Antica Grecia, Firenze 1981.

VIANSINO 1968 G. Viansino, *La Fedra di Seneca*, Napoli 1968.

VOELKE 1973 A. J. Voelke, *L'idée de volonté dans le stoicisme*, Paris 1973.

WESOLOWSKA 1990-92 E. Wesolowska, *Silence in Seneca's Tragedies*, «AAntHung» 33 (1990-1992), pp. 77-81.

WIDAL 1894 A. Widal, Études sur trois tragédies de Sénèque imitees d'Euripide, Paris Durand, 1894.

WILLIAMS 1958 G. Williams, Horace, odes I, 32, 15-16, «CR» 8 (1958), pp. 208-212.

WILLIAMS 1968 G. Williams, Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford 1968.

WINNINGTON INGRAM 1948 R.P. Winnington Ingram, *Euripides and Dionysos: an*

interpretation of the Bacchae, Cambridge 1948.

ZAIDMAN 2005 L. Bruit Zaidman, M*ithe et symbole religieux dans l'Hippolyte d'Euripide. Hippolyte entre Artémis et Aphrodite*, in S. des Bouvrie (cur.), *Mith and Symbol II*, Borgen 2005, pp. 333-351.

ZEITLIN 1985 F. Zeitlin, *The power of Aphorodite: Eros and Boundaries of the self in the Hyppolitus*, in P. Burian (cur.), *Directions in Euripidean Criticism. A collection of essays*, Durham, 1985.

ZINTZEN 1960 C. Zintzen, *Analytisches Hypomena zu Senecas* Phaedra, Meisenheim am Glan 1960.

ZOCCALI 1997 F. Zoccali, *Il prologo "allegorico" della* Phaedra *di Seneca*, «BstudLat» 27 (1997), pp. 433-453.

INDICE

CAPITOLO I

LA *PHAEDRA* DI SENECA ALL'INCROCIO DI TRADIZIONI ANTITETICHE

1. I livelli del paradigma antitetico nell'analisi della *Phaedra*: introduzione metodologica. 4

2. Seneca e la tradizione del conflitto tragico: l'*Ippolito* di Euripide 13

2.1. Artemide e Afrodite: contrapposizioni tra le dee....14

2. 2. Fedra e Ippolito: *eros* e *aidos*....21

2.2.1. Fedra tra colpa e innocenza: i tormenti di *eros* e la perdita dell'*aidos* 21

2.2.2. Ippolito: l'ideale del *ἁγνὸς* e la *συνουσία* con Artemide 30

2.2.3. Punti di contatto....36

2.3. L'antitesi selva-palazzo 38

3. Il conflitto di argomentazioni: l'influenza su Seneca della tradizione della controversia....44

3.1. L*'inventio*: il conflitto di temi....47

3.2. La *Dispositio*: strutturazione antitetica degli argomenti. 51

3.3. Lo strumento retorico della *sententia*: l'antitesi nelle microstrutture stilistiche. 56

CAPITOLO II

LO SCONTRO FRA DIVINITÀ: L'ANTITESI FRA DIANA E VENERE

1. Considerazioni introduttive: la tradizione degli inni alle due dee. 66

1.1. Cenni sul confronto con il modello euripideo e sull'utilizzo dell'elemento religioso-cultuale nelle tragedie di Seneca 66

1.2. La presenza degli inni a Venere e a Diana nella letteratura latina sino a Seneca tragico: un breve *excursus* 69

2. Elementi antitetici all'interno delle invocazioni alle dee 76

2.1. Impalcature antitetiche nelle invocazioni alle dee 77

2.2. L'*invocatio* alla divinità: Diana *regina nemorum* e Venere *generata ponto* ... 80

2.3. La *pars* epica: le *silvae* e le *ferae* di Diana e di Venere 84

2.4. Le *preces* a Diana: *in iura Veneris* 101

3. Il dibattito sulla divinità di Amore nel primo atto e nel primo coro. 104

3.1. Eros *potens deus* o *numen falsum*? 106

3.2. Gli attributi di Amore 110

3.3. Le divinità vittime di Amore 116

3.3.1. Apollo e Admeto 119

3.3.2. Gli amori di Zeus 121

3.3.3. Eracle ed Onfale 123

4. Diana e *Hecate Triformis*: gli elementi di contrasto nella rappresentazione della divinità e le loro funzioni. 131

CAPITOLO III

ANTITESI SPAZIALI

1. Aula vs silva: percorsi antitetici 142

1.1. Meccanismi di strutturazione dell'antitesi fra selva e palazzo: l'apertura e la chiusura delle porte della reggia. 143

1.2. *Silva* e *aula* nella monodia di Ippolito e nel monologo di Fedra 152

1.3. Il discorso di Ippolito nel II atto: *aula* e *silva* a confronto 159

1.4. Da *locus amoenus* a *locus horridus:* l'evoluzione della *silva* di Ippolito: luogo di caccia, di amore, di vendetta. 169

1.4.1. La silva come spazio della caccia nella monodia 169

1.4.2. Il primo stravolgimento ad opera dei Cori: la *silva* come regno di Amore e territorio di conquista. 170

1.4.3. Lo stravolgimento finale: la *silva* come *locus horridus* e scenario della morte di Ippolito. 174

1.4.4. *Huc cecidit decor?* Trasformazioni parallele: l'abbrutimento della *silva* e lo scempio del corpo di Ippolito. 182

2. Mare e terra, Creta e Atene, Barbarie e Grecità 184

2.1. Presenza e sviluppo del motivo antitetico nel confronto fra la monodia di Ippolito e il monologo di Fedra 188

2.2. Mare e terra si incontrano: il *genitor aquoreus* di Teseo e il toro marino vendicatore di Ippolito. 193

CAPITOLO IV

"NATURAM SEQUERE" E VITA CONTRO NATURA

1. Fedra e il *nefas* del *furor*: la *proles confusa* 201

2. La conclusione del I Coro: *Vindicat omnes natura sibi* 212

3. L'esistenza contro natura di Ippolito: la critica della nutrice 215

3.1. Ippolito è contro natura perché diverso dagli altri 216

3.2. Ippolito è contro natura perché rifiuta l'amore 220

4. L'esistenza secondo natura di Ippolito: la difesa del giovane 226

4.1. Ippolito e l'elogio dell'età dell'oro (vv. 525-564): costruzioni antitetiche e riprese tematiche. 228

4.2. *Dux malorum femina*: accusa e difesa del genere femminile 240

CAPITOLO V

IL CONFLITTO PARENTALE: SVILUPPI ANTITETICI DI UN MOTIVO PORTANTE DELLA *PHAEDRA*

1. Cenni introduttivi sulla presenza del tema della parentela nella drammaturgia senecana, sul rapporto con l'attualità imperiale e sulla specificità della *Phaedra*. 247

2. La parentela di Fedra: il maschile e il femminile 253

2.1. Costruzione dell'antitesi parentale nel I atto 254

2.1.1. Il monologo di Fedra: Fedra e Pasifae 254

2.1.2. La *rhesis* della nutrice: Fedra, *clara progenies Iovi* 260

2.1.3. Il dialogo tra Fedra e la *nutrix* e l'insistenza sui legami di parentela 264

2.1.4. Una piccola appendice: Fedra tra *fatum* e *voluntas* nel I atto 267

2.2. La dichiarazione ad Ippolito: Fedra come Arianna e oltre Pasiphae.....270

2.3. Dal toro di Pasiphae al *taurus sublimis* di Ippolito: valori e significati di una presenza ricorrente.....277

3. Il *genus* di Ippolito.....289

3.1. Ippolito e il *genus amazonium*: dalle considerazioni della nutrice nel primo atto all'accusa di Teseo.....290

3.1.1. La presentazione del motivo nel primo atto 290

3.1.2. Ippolito e il *sanguis degener*: la stirpe di Antiope nelle parole di Teseo 293

3.2. Ippolito come Teseo: lo scambio dei ruoli tra il II atto e l'epilogo 298

3.2.1. *Est genitor in te totus*: Fedra e l'assimilazione fra Ippolito e Teseo ...299

3.2.2. Le considerazioni sulla parentela da parte di Ippolito: sovrapposizione di due vicende mitiche nell'*escalation* della sventura. ...306

4. La confusione dei ruoli nella dichiarazione d'amore: Fedra da *mater* ad *amans*. 313

4.1. Fedra *mater*/*regina* e *famula*.....315

4.2. Fedra *uxor et vidua*.....321

4.3. Lo stravolgimento del ruolo della *noverca* 323

4.4. Fedra, finalmente, *amans*.....330

5. Dal conflitto parentale al conflitto familiare. Lo stravolgimento dei legami coniugali: Teseo, *coniunx profugus* e l'odio di Fedra 330

CAPITOLO VI

IPPOLITO DA CACCIATORE A PREDA: COSTRUZIONE ANTITETICA DEL MOTIVO DELLA CACCIA E DELL'INSEGUIMENTO

1. Antecedenti e modelli: un percorso da Euripide all'elegia latina 342

2. Lo sviluppo delll'antitesi all'interno del dramma 357

2.1. Il motivo del *sequi* dal *canticum* di Ippolito ai deliri di Fedra. 357

2.2. *Per ignes, per mare insanum sequar*: evoluzione del motivo antitetico nella dichiarazione d'amore di Fedra. 368

2.3. P*er omnes pertinax latebras premam*: Ippolito *profugus* e la maledizione di Teseo.....372

2.4. Ippolito e l'*adsiduus comes*: l'inseguimento fatale. 376

2.5. *Per Styga*: l'inseguimento di Ippolito anche oltre la morte 380

3. Un'ulteriore costruzione antitetica: lo *sparagmós* di Ippolito.....385

CAPITOLO VII

NASCONDERE E RIVELARE : DECLINAZIONI DELL'ANTITESI FRA PAROLA E SILENZIO NELLA *PHAEDRA*

1. Il cortocircuito della comunicazione nelle rivelazioni di Fedra 402

1.1. La dichiarazione d'amore a Ippolito: la comunicazione impossibile 402

1.2. La falsa rivelazione a Teseo: silenzio, reticenze e menzogne.....413

1.3. *Nefandi casus nuntius*: disagi della comunicazione nel discorso del messaggero.....427

1.4. *Mentita finxi*: la verità di Fedra 428

2. *Tegere nefas*: l'antitesi fra nascondere e rivelare nelle riflessioni della nutrice. 432

2.1. La passione che non si può nascondere e la parentela di Fedra 434

2.2. *Scelere velandum est scelus*: l'inganno della *nutrix* 438

3. Il delitto che non si può tacere: il caso di Medea 441

CONCLUSIONE 446

BIBLIOGRAFIA 450

Edizioni e commenti della *Phaedra* 450

Traduzioni italiane 451

Edizioni parziali 451

Edizioni del *Corpus* tragico Senecano 451

Edizioni commenti e traduzioni delle altre tragedie 452

Edizioni commenti e traduzioni di altri autori 453

Strumenti 458

Studi 459

INDICE 497