

## *L'impossibile fedeltà: Ippolito di Euripide\**

Negli agoni tragici del 428 a. C. Euripide riportò una delle poche vittorie della sua carriera con *Ippolito*, una tragedia che è in realtà una palinodia.

Qualche anno prima, infatti, aveva presentato un'opera sullo stesso argomento suscitando l'indignazione del pubblico; ce ne informa l'*ύπόθεσις* attribuita ad Aristofane di Bisanzio, il quale afferma che nella seconda redazione «quanto nel dramma precedente era immorale (*ἀπρεπές*) e degno di rimprovero (*κατηγορίας ἄξιον*)»<sup>1</sup> era stato corretto. Lo scarso numero di frammenti in nostro possesso non ci consente di ricostruire la prima tragedia, ci soccorrono però, almeno parzialmente, la quarta *Eroide* di Ovidio e soprattutto la *Fedra* di Seneca che si sarebbe ispirato alla prima versione del dramma euripideo (oltre che ad una perduta *Fedra* di Sofocle).

Tali opere ci inducono a ritenere che nella prima redazione fosse apparsa scandalosa l'intraprendenza della protagonista che confessava apertamente al figliastro la sua passione per lui facendolo inorridire e inducendolo a velarsi il capo col mantello per la vergogna. Da qui la denominazione di *καλυπτόμενος*, *velato* data alla prima tragedia, mentre quella in nostro possesso fu denominata, *στεφανηφόρος*, portatore di corona, in riferimento all'omaggio che il giovane alla sua entrata in scena porge alla statua di Artemide. Un ulteriore aiuto ci viene da due commedie di Aristofane, le *Tesmoforiazuse* – in cui Fedra viene menzionata ben quattro volte nel giro di pochi versi<sup>2</sup> – e le *Rane*<sup>3</sup>: in entrambe è stereotipo negativo, non a caso associata a Melanippe e Stenebea, donne dal comportamento riprovevole. È quindi logico ritenere che il rifacimento abbia preso «le mosse (...) dalla figura di Fedra. Ora essa non è la Cretese corrotta che conosce solo la legge della sua passione (...) è la donna di alti sentimenti che cerca di nascondere il desiderio colpevole»<sup>4</sup>.

Al di là del giudizio del pubblico ateniese e delle critiche aristofanee è da notare che in questa tragedia Euripide traccia «una fenomenologia dell'amore che dopo Saffo non era mai stata tentata da nessuno. Con una differenza (...) Saffo aveva descritto i turbamenti fisici della passione, Euripide (...) i disturbi

\* Il testo riproduce la conferenza tenuta in occasione delle rappresentazioni classiche di Siracusa, sono state aggiunte soltanto le note e la bibliografia.

<sup>1</sup> Cfr. *Euripidis Fabulae*, rec. MURRAY, 1966<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Ar., Th.*, vv. 153, 497, 547, 550.

<sup>3</sup> *Id., Ra.*, vv. 1044-55.

<sup>4</sup> LESKY 1962, p. 487.

psichici»<sup>5</sup>, che finiscono col trascinare alla morte Fedra stessa ed il figliastro, incolpevole vittima delle sue accuse.

La storia del giovane che si sottrae alle profferte amorose di una donna che per vendicarsi lo accusa è molto diffusa nel folclore: la si trova già in un papiro egizio del 1220 a. C.<sup>6</sup>, è presente nella mitologia greca con le storie di Belerofonte, Fenice e Peleo e nella Bibbia<sup>7</sup> nell'episodio della moglie di Potifar da cui questo modulo narrativo prende il nome. Il comune denominatore di questi antichi racconti è che il giovane ingiustamente accusato è soggetto ad un vincolo di lealtà che gli impedisce di cedere alle lusinghe della donna, mentre la tragedia euripidea ci presenta una diversa tipologia di uomo: Ippolito odia l'amore e non rinuncia alla castità.

Quest'odio costituisce il fulcro del dramma: lo dichiara Afrodite nel **prologo** (vv. 1-120) quando, dopo essersi presentata come divinità "potente e famosa nel cielo e in tutta la terra"<sup>8</sup> afferma di non tollerare i mortali che non la onorano e rivendica il diritto di punirli duramente<sup>9</sup> per la loro empietà. Perciò il giovane figlio di Teseo e di un'Amazzone<sup>10</sup>, Ippolito, che si dedica al culto di Artemide sdegnando il suo, sarà punito quel giorno stesso per intervento del padre perché la dea ha fatto in modo che la matrigna, Fedra, si innamorasse di lui. Afrodite si allontana ed entra in scena Ippolito; del tutto inconsapevole del destino che lo attende (*οὐ γὰρ οἶδ' ἀνεωγμένας πύλας Ἴδου, non sa che sono aperte le porte dell'Ade*<sup>11</sup>, ha detto la dea), intona - probabilmente insieme ad un Coro secondario<sup>12</sup> di servi - un inno (unico esempio in Euripide di canto lirico inserito nel prologo) in onore di Artemide ed offre al simulacro della dea, collocato insieme a quello di Afrodite ai lati della porta della reggia<sup>13</sup>, una corona di fiori raccolti da lui stesso in un prato inviolato per ringraziarla della predilezione che gli riserva. Il vecchio servo che lo accompagna lo invita ad onorare anche Afrodite, ma il giovane respinge sdegnosamente il consiglio affermando che non gli interessano le divinità che si

<sup>5</sup> PRIVITERA-PRETAGOSTINI 1996, p. 299.

<sup>6</sup> Si tratta del cosiddetto Papiro D'Orbiney, conservato presso il British Museum che riguarda la cosiddetta "Storia dei due fratelli", cfr. JESI 1962, pp. 276-296; BRESCIANI 1990.

<sup>7</sup> *Ge.*, XXXIX.

<sup>8</sup> vv. 1-2.

<sup>9</sup> Viene usato il verbo *σφάλλω*, *abbattere*.

<sup>10</sup> Forse Ippolita; secondo alcune fonti (D. S., *Bibl.*, 4, 28) Antiope.

<sup>11</sup> vv. 55-6.

<sup>12</sup> L'uso di un Coro secondario è attestato per le *Supplici*, ma pare fosse presente anche nell'*Alessandro*, nel *Fetonte* e nell'*Antiope*.

<sup>13</sup> La precisa indicazione scenica si ricava dalle parole del servo al v. 101.

compiacciono di un culto notturno<sup>14</sup>. All'atteggiamento altezzoso del giovane il servitore oppone una preghiera alla dea perché perdoni l'avventatezza del padrone. La breve sticomitia tra i due e le parole pronunciate da Afrodite impostano chiaramente il tema portante del dramma: «la sconfinata devozione di Ippolito per una dea è al tempo stesso ὑβρις, quindi colpa nei confronti dell'altra»<sup>15</sup>.

Come sempre il prologo ci fornisce, insieme alle necessarie informazioni sugli antefatti e i presupposti della vicenda, indispensabili chiavi di lettura.

Afrodite rivela la crudele strategia messa in atto contro Ippolito per affermare la propria potenza; Ippolito dal canto suo non si mostra meno arrogante: il suo ribadire la nobiltà d'animo come retaggio familiare<sup>16</sup> potremmo dire con « narcisistica presunzione di superiorità »<sup>17</sup>, lo sdegnoso culto della verginità, l'esclusività del rapporto con Artemide<sup>18</sup> e infine il sarcastico congedo dal servo (*"tanti saluti alla tua Cipride!"*<sup>19</sup>) predispongono lo spettatore a focalizzare l'attenzione sulla superbia del personaggio piuttosto che sulla tragica fine cui è destinato. E, come spesso in Euripide, la saggezza delle persone semplici risuona drammaticamente inadeguata: il servo prega Afrodite di non badare a quel che Ippolito ha detto perché *"bisogna che gli dei siano più saggi degli uomini"*<sup>20</sup>, richiesta che suona ironica alle orecchie di chi ha ascoltato le parole della dea, tanto che non è da escludere che l'aggettivo *σεμνός* usato dal vecchio sia da intendersi non solo come 'venerabile', ma anche 'superba'. È probabilmente un chiaro messaggio dell'autore: la *sophrosýne* richiesta all'uomo non trova spazio fra gli dei.

Una concezione semplice e quotidiana della vita domina anche il primo canto corale (**parodo**, vv.120-175); le donne di Trezene che costituiscono il Coro principale appaiono in scena dicendo di aver appreso che un male misterioso consuma Fedra e fanno congetture legate al proprio limitato orizzonte esperienziale: una possessione divina, un tradimento del marito, cattive notizie da Creta, disturbi legati a parti e gravidanze, tutte ipotesi che le trovano empaticamente solidali; oltre a queste non hanno risorse per spiegarsi perché

<sup>14</sup> Così anche Penteo in *Ba.* 487.

<sup>15</sup> ALBINI-MATTEUZZI 1990<sup>2</sup>, p. 187.

<sup>16</sup> La superiorità delle qualità naturali era fondamento dell'etica aristocratica (cfr. Pi, *O.* 9, 100), mentre i Sofisti sostenevano che le virtù possono essere insegnate.

<sup>17</sup> LOMBARDI 2006, p. 31 ss.

<sup>18</sup> «La figura della dea (...) diventa personificazione di un carattere umano che dell'«umano» non vuole essere partecipe», FUMAGALLI 2023, p. 33.

<sup>19</sup> v. 113.

<sup>20</sup> v. 120; affermazioni analoghe in *Ba.* v. 1348 ed *Heracl.* vv. 349-357.

la donna rifiuti il cibo e rimanga prostrata nel suo letto. Il loro canto, strettamente legato al prologo, lo completa presentandoci, dopo Ippolito, il personaggio di Fedra.

Questa appare all'inizio del **primo episodio** (vv. 176-524), trasportata forse sul letto dalle ancelle e preceduta dalla Nutrice che si dispera perché non comprende le ragioni dello stato in cui versa la sua padrona. Fedra dice di sentirsi "sciogliere le membra"<sup>21</sup>, non sopporta il peso del velo che le tiene raccolti i capelli, vaneggia esprimendo il desiderio di andare sui monti a dare la caccia ai cerbiatti o sulla spiaggia a domare i cavalli. Un delirio che «si presta facilmente ad un'interpretazione di tipo psicanalitico (...) le parole e i gesti tradiscono il desiderio di essere svincolata dal ruolo in cui la imprigiona la sua posizione»<sup>22</sup> per entrare in comunione col mondo di Ippolito. Addolorata, la Nutrice non riesce a trovare un senso in ciò che la padrona dice né le parole adatte a calmarla, se non le consuete, generiche affermazioni sull'infelicità come carattere esistenziale dell'uomo. Il Coro la incalza finché la vecchia sembra aver trovato la chiave per vincere le resistenze della donna: "*se muori – le dice – tradirai i tuoi figli e un bastardo, il figlio dell'Amazzone, Ippolito, sarà il loro signore*"<sup>23</sup>. Al nome dell'uomo Fedra reagisce in modo che l'anziana servitrice crede di essere riuscita a riportare il dialogo su un piano di comprensibilità grazie al riferimento ai figli<sup>24</sup>, ma le sue parole cadono ancora una volta nel vuoto perché la padrona afferma di essere preda di un diverso tormento, tanto da indurla a chiederle se abbia commesso qualche crimine. La risposta (*χεῖρες μὲν ἀγνά, φρήν δ' ἔχει μίασμά τι, le mani sono pure, l'anima è infetta*<sup>25</sup>) non può essere più chiara per lo spettatore, ma l'anziana donna non la comprende e si getta davanti a Fedra come supplice toccandole mani e ginocchia<sup>26</sup> esigendo che la sua richiesta di conoscere la causa di questo tormento venga accolta. Fedra cede, ma le sue parole continuano ad essere incomprensibili all'interlocutrice: parla degli amori sbagliati delle altre donne della sua famiglia, la madre Pasifae e la sorella Arianna, sperando che la Nutrice completi il discorso, che parli al suo posto, ma ciò non avviene fino a quando lei stessa non dirà *ὁ τῆς Ἀμαζόνοσ, il figlio dell'Amazzone*<sup>27</sup>, lasciando che sia la vecchia

<sup>21</sup> v. 199.

<sup>22</sup> ALBINI, MATTEUZZI *op. cit.*, p.188.

<sup>23</sup> vv. 305 ss.

<sup>24</sup> Secondo la tradizione i loro nomi sarebbero Acamante e Demofonte.

<sup>25</sup> v. 317.

<sup>26</sup> «L'atto della supplica (...) presuppone il contatto fisico con le ginocchia, le mani e il mento della persona supplicata. Il gesto (...) ha una forza costrittiva che impone *aidòs*, rispetto. L'unico modo per non essere vincolati (...) è interrompere il contatto fisico (...)» cfr. SUSANETTI, p. 167.

a pronunciare il nome di Ippolito, per concludere *“l’hai detto tu, non io”*<sup>28</sup>. La confessione - com’è logico - non placa l’angoscia della Nutrice, anzi ne scatena la disperazione cui fa eco quella delle donne del Coro che immediatamente individuano nella rivelazione l’opera di Afrodite. A loro, con ritrovata lucidità, Fedra spiega quale percorso abbia seguito la sua mente: all’inizio aveva pensato di nascondere a tutti i propri pensieri e sopportare la follia vincendola con la virtù, infine, di fronte all’impossibilità di realizzare quanto avrebbe voluto, ha compreso che l’unica strada percorribile è quella di togliersi la vita, il solo modo per evitare a se stessa ed alla sua famiglia il disonore che ricadrebbe su tutti se anche lei entrasse a far parte della schiera di quelle donne *σώφρονας ἐν λόγοις/ λάθραι τόλμας οὐ καλὰς κεκτεμένας, caste a parole ma che di nascosto nutrono audacie orrende*<sup>29</sup>.

Non è nuovo nella drammaturgia euripidea l’improvviso cambio di atteggiamento del protagonista: si pensi a Medea che, uscita dalla casa da cui poco prima provenivano le sue grida disperate, espone con lucidità le proprie ragioni alle donne del Coro<sup>30</sup>. Ma la razionalità che anche Fedra rivela è solo uno degli aspetti di questa *rhexis*. Vi possiamo cogliere infatti l’eco del dibattito contemporaneo suscitato dalla teoria socratica secondo cui «la giustizia ed ogni altra virtù sono conoscenza»<sup>31</sup>; attraverso le parole della protagonista Euripide si dichiara in disaccordo con questo principio: *“Noi sappiamo – dice Fedra – cos’è il bene, lo vediamo, ma non ci sforziamo di farlo, alcuni per pigrizia, altri travolti dai piaceri”*<sup>32</sup>.

È notevole che tra questi piaceri la protagonista inserisca l’*αἰδώς*, il pudore, la forza morale che inibisce i comportamenti illeciti, ascrivibile a quella «società di vergogna», di cui parla Dodds<sup>33</sup>: essere socialmente accettato, sfuggire al biasimo degli altri, ci dice Fedra, è piacevole, rivelando quale peso abbia sugli individui il rispetto delle virtù tradizionali e la conseguente opinione altrui.

Ma la Nutrice mostra subito di non condividere la posizione della padrona

<sup>27</sup> v. 351.

<sup>28</sup> v. 352.

<sup>29</sup> vv. 413-4.

<sup>30</sup> Ai vv. 244-272 e 280-325, ma anche in *Alc.* vv. 95-172 e 214-270. In proposito cfr. DI MARCO 2009, p. 226: secondo l’autore questo passaggio è peculiare della fase della poesia euripidea che va dall’*Alceste* alle *Troiane*.

<sup>31</sup> Xen. *Mem.*, 3, 9, 5; che sia questa la funzione del “monologo pedantesco didascalico e artisticamente insignificante (...) del tutto privo di una dimensione strutturale” si legge in [altervista.org](http://altervista.org).

<sup>32</sup> vv. 380 ss.

<sup>33</sup> DODDS 2019, cap. II.

e si lancia in un discorso che dimostra come a questo personaggio sia stato affidato non solo il tradizionale ruolo di stare affettuosamente vicina alla protagonista, ma anche quello di costituire un «efficace contrappunto (...) ai parametri comportamentali dell'aristocratica Fedra»<sup>34</sup>. Innanzitutto la vecchia cerca di minimizzare la gravità di quanto è accaduto deresponsabilizzando la padrona, incapace come tutti i mortali – ed anche gli dei – di opporsi alla potenza irresistibile di Afrodite (“*non è possibile resistere a Cipride quando ti arriva addosso con tutta la sua forza*”<sup>35</sup>), poi la ammonisce a non essere arrogante davanti al volere divino. Fedra inorridisce a queste parole che definisce *αἰσχίστους*, *vergognosissime*<sup>36</sup>, ma l'anziana donna, spinta dal desiderio di aiutarla, sbotta: “*meglio cedere che morire per l'orgoglio di avere un buon nome!*”<sup>37</sup>, poi le promette di procurarle un filtro che l'aiuterà e si dirige verso il palazzo.

Il Coro che poco prima ha avuto parole di ammirazione per il rigore morale di Fedra intona il **primo stasimo** (vv. 526-564), in cui esalta la potenza di Eros. Nella prima coppia strofica vengono ricordati i caratteri di Eros che *versa gocce di desiderio negli occhi*<sup>38</sup> e viene espressa la speranza di non incorrere mai nella sua violenza distruttiva, i cui effetti rovinosi sono descritti nella seconda coppia strofica attraverso gli esempi di Iole e Semele: i temi della passione amorosa e della rovina si intrecciano come a preludere all'esito dell'azione drammatica.

Ma Fedra interrompe il canto e chiede silenzio perché sta cercando di capire a cosa sia dovuto il confuso vociare proveniente dalla reggia. Inizia così il **secondo episodio** (vv. 565-731); Fedra fa da tramite tra lo spazio scenico e l'interno riportando alle donne quanto riesce a sentire. Sgomenta riferisce che Ippolito inveisce contro la Nutrice chiamandola “*ruffiana, traditrice del letto del re*”<sup>39</sup>; comprende che ormai tutto è perduto e non le resta altro che uccidersi. Entrano in scena Ippolito e la Nutrice: è probabile che la protagonista assista al loro scontro nascondendosi o che abbandoni temporaneamente la scena per rientrarvi da uno degli ingressi laterali dopo che i due si saranno allontanati. Il giovane grida contro la serva che tenta, come ha già fatto con Fedra, di far valere la propria posizione di supplice scongiurandolo di non ri-

<sup>34</sup> SUSANETTI, *op. cit.*, p. 164.

<sup>35</sup> v. 443.

<sup>36</sup> v. 499.

<sup>37</sup> vv. 501-2; nel discorso della Nutrice sono presenti punti di contatto con la riflessione sofisticata che accorda priorità alla *φύσις* rispetto al *νόμος*.

<sup>38</sup> vv. 525-6; nella poesia greca l'amore è strettamente legato all'ambito della visione; cfr., e.g., *Alcmane*, fr. 3, 61-2, DAVIES.

<sup>39</sup> vv. 589-90.

velare quanto gli ha appena detto. Ippolito ribatte *ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ' (...) φρήν ἀνώμοτος*, *la lingua ha giurato, la mente no*<sup>40</sup>, affermazione che potrebbe essere interpretata come intenzione di non tacere, ma che in realtà – come dimostrerà più avanti il silenzio del giovane davanti al padre – esprime il dissidio tra la morale interiore e i vincoli formali esteriori<sup>41</sup>. Ippolito, dopo aver allontanato la serva, dà sfogo alla propria indignazione con una forte *rhesis* contro il genere femminile chiedendosi perché Zeus non abbia trovato un altro modo per diffondere la razza umana<sup>42</sup> piuttosto che imporre all'uomo *κίβδηλον κακόν*, *un ambiguo malanno*<sup>43</sup>, le donne, esseri spregevoli *che tessono le loro tresche dentro la casa*<sup>44</sup> come, appunto, la sua matrigna e la Nutrice.

Questa celebre invettiva<sup>45</sup> ripropone tutti i luoghi comuni dell'immaginario greco che descriveva la donna come un essere corrotto e licenzioso: basti pensare a Semonide<sup>46</sup>, a Esiodo<sup>47</sup> ed altri scrittori che hanno contribuito alla creazione di un consistente filone misogino nell'ambito della produzione letteraria.

Sul piano dell'azione drammatica le infuocate parole del giovane provocano un'angoscia ancora più grande in Fedra che, sicura ormai di dover morire *οὐκέτ' ἐὺκλεεῖς*, *priva di buon nome*<sup>48</sup>, maledice la serva allontanandola. Poi si rivolge al Coro chiedendone il silenzio e, nonostante le donne trezenie cerchino di farla desistere dal suo proposito, dichiara di essere pronta a morire per compiacere Cipride che l'ha distrutta, ma – è questa la novità del suo discorso – portando *“alla rovina anche qualcun altro (...) che imparerà così essere saggio”*<sup>49</sup>.

Si parla, ovviamente, di Ippolito, ma la *σωφροσύνη* a cui si riferisce Fedra non è la castità né la temperanza, virtù che egli crede di incarnare in modo

<sup>40</sup> v. 612.

<sup>41</sup> L'espressione fu usata dai detrattori di Euripide per sostenere l'accusa di sovvertire la morale tradizionale; secondo Aristotele (*Rhet.* 1416, pp. 28 ss.) il poeta sarebbe stato condannato per empietà proprio in base a questo verso.

<sup>42</sup> Lo stesso pensiero è espresso da Giasone in *Med.*, vv. 573 ss.

<sup>43</sup> v. 616.

<sup>44</sup> vv. 649-50.

<sup>45</sup> «Uno de los alegados antifeministas más famosos de las letras universales», cfr. DE CUENCA 1995, p. LXXI.

<sup>46</sup> Fr. 7, 96-97 West (“Il più grande malanno che Zeus ha creato sono le donne”).

<sup>47</sup> *Erg.*, 60-64, 67 e in *Th.*, 570 ss. (il mito di Pandora).

<sup>48</sup> v. 687.

<sup>49</sup> vv. 729 ss.

perfetto, né l'insieme di tutte quelle qualità che pensa gli appartengano per diritto di nascita: è piuttosto la saggezza del comprendere la fragilità umana. È stato osservato che l'*Ippolito* «sembra la tragedia di tutti i possibili modi, anche diversi e contrastanti, di intendere il *σωφρονεῖν*»<sup>50</sup> che facilmente, se mancano equilibrio e comprensione, può trasformarsi in colpa. Alla certezza che il giovane lo capirà in punto di morte si riferiscono le ultime parole di Fedra.

Da questo punto in poi inizia la tragedia di Ippolito. Infatti, come vedremo più avanti, una delle caratteristiche più evidenti di questo dramma è la specularità delle situazioni e degli avvenimenti.

All'uscita di scena della protagonista, il Coro intona il **secondo stasimo** (vv. 732-775) in cui vagheggia un volo fra montagne scoscese e onde marine, una fuga verso luoghi remoti e inaccessibili per liberarsi da un presente doloroso: si tratta di un *tópos* ricorrente nella poesia tragica<sup>51</sup>, sempre destinato ad infrangersi contro la dura realtà. Infatti nella seconda metà dello stasimo il tema del viaggio per mare fa nascere il ricordo dell'arrivo ad Atene della nave di Fedra sotto cattivi auspici: il "*nodo ritorto delle gomene*"<sup>52</sup> anticipa l'immagine del cappio con cui Fedra si sta impiccando. In effetti «nel dramma l'immagine dei nodi (...) è dominante, ne costituisce la struttura profonda (...) il testo stesso è trapuntato da queste parole ricorrenti: *σύνδεσμα, κάθamma, βρόχον* (...)»<sup>53</sup>.

All'inizio del **terzo episodio** (vv.776-1101) la Nutrice chiama disperata le donne del Coro e comunica che Fedra si è tolta la vita impiccandosi<sup>54</sup>. Mentre le coreute si avvicinano alla casa sopraggiunge Teseo; come Ippolito anche lui porta una corona, ma la indossa per testimoniare di essere un *θεωρός*<sup>55</sup>, *pellegrino* di ritorno presumibilmente dalla visita ad un oracolo<sup>56</sup>; poiché si rende conto che nessuno lo accoglie all'ingresso della reggia pensa dapprima alla morte del nonno, il vecchio Pitteo, ma il Coro gli rivela che è morta Fedra. Il re si dispera ed unisce il suo lamento a quello delle coreute in un *kommós*<sup>57</sup> altamente lirico in cui il suo dolore si muove tra il ricordo della donna e il de-

<sup>50</sup> ALBINI, MATTEUZZI, *cit.*, p. 191.

<sup>51</sup> Cfr., e.g., *Eracle*, vv. 1157-8, *Medea*, vv. 1296-98, *Elena*. vv.1451 ss.

<sup>52</sup> v. 761.

<sup>53</sup> FUSINI 1990, pp. 34-5.

<sup>54</sup> L'impiccagione è modalità tipica del suicidio femminile (si pensi ad Antigone, Giocasta ecc.), mentre la morte virile è collegata al ferro di una lama che fa scorrere il sangue.

<sup>55</sup> vv. 792 e 807.

<sup>56</sup> Così indica lo scolio al v. 792.

<sup>57</sup> vv. 811-855.



siderio di sapere perché abbia deciso di togliersi la vita; dapprima pensa ad una colpa ancestrale che possa essere ricaduta su di lui, ma poi scorge la tavoletta legata alla mano del cadavere e la legge: Fedra accusa il figliastro di aver abusato di lei. Il dolore di Teseo si trasforma in rabbia furibonda: poiché Ippolito ha profanato il suo letto chiede al padre Poseidone, che gli ha promesso di esaudire tre desideri, di uccidere il colpevole: *ἔμὸν παῖδ' ἡμέραν μὴ φύγοι τήνδε, mio figlio non viva un giorno di più*<sup>58</sup>. Invano il Coro tenta di convincerlo a ritrattare quanto ha detto: il re non ascolta ed anzi aggiunge che il giovane verrà esiliato, così – se Poseidone non esaudisse la preghiera – dovrà comunque “vivere come un miserabile”<sup>59</sup>.

In quel momento entra in scena Ippolito che, davanti al cadavere della matrigna, tenta di offrire conforto al padre senza comprendere perché questi lo tratti con ostilità parlandogli di tradimento e doppiezza. La sua dichiarazione *non ho fatto nulla di male*<sup>60</sup> accresce la rabbia dell'altro che prorompe in una serie di violente accuse dando inizio ad un segmento fondamentale del dramma antico, l'*ἀγὼν λόγων*, il duro scontro oratorio tra due protagonisti che, secondo le modalità tipiche dei dibattiti processuali tanto cari agli Ateniesi, sostengono ciascuno le proprie ragioni cercando al contempo di screditare l'avversario. Si tratta di un *ἀγὼν* «vano in sé stesso, in quanto Teseo ha già lanciato la sua terribile maledizione»<sup>61</sup>, ma non per questo meno significativo; la prima cosa che Teseo rinfaccia al figlio è proprio ciò di cui Ippolito va più fiero, *essere superiore, vivere con gli dei*<sup>62</sup> mentre la sua condotta lo smentisce. Sarcasticamente il padre accusa il figlio di voler abbindolare gli altri con la vanità e l'inconsistenza delle pratiche religiose suggerite dall'orfismo<sup>63</sup> e dai suoi libri fumosi<sup>64</sup> ed insiste sul fatto che la testimonianza più certa della colpa di Ippolito è la lettera di Fedra<sup>65</sup>, prevenendo tutte le eventuali giustificazioni che il giovane potrebbe accampare, dalla sua posizione di figlio ille-

<sup>58</sup> vv. 889-90.

<sup>59</sup> vv. 897-8.

<sup>60</sup> v. 933.

<sup>61</sup> SUSANETTI, *op. cit.*, p. 181; in merito all'*agòn* cfr. DI MARCO, *op. cit.*, p. 231, che parla di «infiltrarsi della retorica nella tragedia».

<sup>62</sup> vv. 948 ss.

<sup>63</sup> Accostamento probabilmente anacronistico, dato che la dottrina orfica si presenta incerta nei suoi confini cronologici.

<sup>64</sup> *πολλῶν γραμμάτων (...) καπνούς*, v. 954.

<sup>65</sup> Ad essa si era già riferito “con un linguaggio umano” (ALBINI, MATTEUZZI *cit.*, p. 193), ad esempio quando diceva che l'impronta del sigillo della moglie *προσσαιίνουσι* (v. 863) o che la tavoletta *βοᾶ, grida* (v. 877).

gittimo alla nota lascivia delle donne.

Ippolito, vincolato dal giuramento fatto malvolentieri alla Nutrice, tenta di respingere le accuse del padre iniziando con la canonica *recusatio*: dice di non essere abile nell'arte oratoria, ma certo delle proprie azioni. Ha sempre venerato gli dei, rispettato i suoi compagni e non conosce nulla del sesso (*παρθένον ψυχήν ἔχων, la mia anima è vergine*<sup>66</sup>). Non ha mai avuto interesse ad impadronirsi del potere sottraendo il trono al padre perché ritiene più saggio vivere in posizione subordinata<sup>67</sup> né mai è stato attratto dalla matrigna e riafferma di non conoscere il motivo per cui Fedra si sia suicidata. Conclude con un solenne giuramento, *l'exóleia*, invocando per se stesso la morte in caso di menzogna. Ma l'appassionato discorso del giovane non convince Teseo che insiste nelle proprie accuse rifiutando anche la possibilità di consultare oracoli e indovini di fronte a quella che per lui è la testimonianza indiscutibile della colpa di Ippolito, la lettera di Fedra. Ogni parola del giovane si scontra con la decisione irrevocabile del padre che lo allontana e si ritira nel palazzo. A Ippolito, disperato per non poter venire meno al giuramento, non resta che salutare i compagni dai quali si congeda dicendo che non conosceranno mai un altro uomo *σωφρονέστερον, più onesto* di lui<sup>68</sup>. Ancora una volta il poeta ci invita a riflettere sul valore della *sophrosýne* destinata a soccombere davanti all'azione distruttiva della divinità.

Nel **terzo stasimo** (vv. 1102 -1150) lo spettacolo di un innocente ingiustamente condannato suscita nel Coro, a cui è probabile si aggiunga quello secondario dei servi, sfiducia e dubbio nei confronti degli dei che non hanno compassione del *più splendido astro di Atene cacciato in terra straniera*<sup>69</sup>. Un canto «angosciato e contraddittorio (...) in una tragedia in cui le forze divine combattono l'una contro l'altra una spietata battaglia»<sup>70</sup>, doloroso preludio all'annuncio che verrà dato subito dopo da un messaggero, uno dei compagni di Ippolito.

Il **quarto episodio** (vv. 1151-1267) infatti «si configura come un'unica grande scena di annuncio»<sup>71</sup>; dopo un rapido scambio di battute fra Teseo e l'*ἄγγελος*, questi si diffonde in un particolareggiato resoconto dell'accaduto.

Rassegnato ormai ad intraprendere la via dell'esilio, Ippolito era salito sul carro e aveva rivolto un'ultima preghiera a Zeus ribadendo la propria inno-

<sup>66</sup> v. 1006.

<sup>67</sup> Per questa affermazione cfr. il discorso di Creonte in Soph, *O. R.*, vv. 584-593.

<sup>68</sup> v. 1100.

<sup>69</sup> vv. 1121-23.

<sup>70</sup> PADUANO 2008, p. 116.

<sup>71</sup> SUSANETTI *cit.*, p. 185.

cenza, poi si era avviato lungo la strada da Argo ad Epidaurò quando all'improvviso la terra era stata scossa da un tremendo fragore e dal mare si era innalzata un'onda gigantesca, da cui era uscito *un toro, un mostro selvaggio*<sup>72</sup> la cui apparizione aveva spaventato le cavalle. Nonostante la sua abilità, Ippolito non era riuscito a trattenerle e il carro, sbattendo violentemente contro le rocce lo aveva travolto e trascinato ferendolo gravemente. Insolitamente la *ῥῆσις ἀγγελικὴ* (vero e proprio pezzo di bravura per gli attori) si conclude con la ferma presa di posizione del messaggero: *non potrò mai credere che Ippolito sia colpevole...neanche se tutte le donne del mondo si impiccassero*<sup>73</sup> dice l'uomo, mentre Teseo, che già aveva accolto la notizia compiacendosi del fatto che il padre Poseidone avesse esaudito la sua preghiera, continua a non turbarsi e consente con freddezza che il corpo del figlio venga portato davanti alla reggia.

Il Coro intona il **quarto stasimo** (vv. 1267-1281), brevissimo canto astrofico in cui si celebra il potere di Afrodite e di Eros, che *volando in una luce d'oro (...) ammalia tutte le creature che la terra nutre*<sup>74</sup>. Le immagini non sono nuove: la rete da caccia con cui Eros cattura gli uomini, il suo volo incessante sulla terra e sul mare, il fulgore che lo avvolge, la vastità del suo potere sono certamente dei *tópoi* letterari<sup>75</sup>, ma in questo breve canto assumono una valenza particolare perché preludono alla morte di un personaggio come avviene nel primo stasimo, coerentemente alla struttura speculare del dramma in cui si iscrive anche l'apparizione di Artemide nell'**esodo** (vv. 1283-1466), corrispondente a quella di Afrodite nel prologo.

In un primo momento la dea ha parole molto dure contro Teseo (*hai ucciso tuo figlio prestando fede alle menzogne di tua moglie (...) per la vergogna dovresti nasconderti sotto terra*<sup>76</sup>) e gli rimprovera di aver fatto ricorso al dono di Poseidone *senza attendere prove o responsi di indovini*<sup>77</sup>. Dopo, alle grida di dolore di Teseo, gli prospetta la possibilità di essere perdonato perché, ignorando quanto avvenuto e fidandosi delle parole di Fedra, è stato il primo ad essere travolto dalla disgrazia<sup>78</sup>. Il Coro annuncia che il corpo di Ippolito coperto di sangue sta giungendo sulla scena. Il giovane con le ultime forze piange la propria sventura, inveisce contro le cavalle che lo hanno trascin-

<sup>72</sup> v. 1214.

<sup>73</sup> vv. 1251 ss.

<sup>74</sup> vv. 1274 ss.

<sup>75</sup> Cfr. Ibyc. fr.4, DAVIES, Soph., *Ant.*, vv. 785-6, Eur., *IA*, v. 548 e *Ba* v. 404 et alii.

<sup>76</sup> vv. 1286 ss.

<sup>77</sup> v. 1321.

<sup>78</sup> *Μάλιστα (...) σοὶ τὰδ' ἔρρωγεν κακά*, v. 1338.

nato, contro il fatale dono di Poseidone al padre, ma non rinuncia a sottolineare il proprio rispetto per gli dei, l'orgoglio per le proprie scelte di vita; non è un caso che accanto al termine *σωφροσύνη* riappaia l'ambiguo *σεμνός*, sicuramente usato anche in questi versi nella duplice accezione di 'venerabile' e 'superbo'. Secondo Paduano<sup>79</sup> queste parole rappresentano «forse il momento più oltranzistico del suo autoelogio», ma credo che in questo luogo prevalgano piuttosto il dolore per la vita che sfugge e l'interrogativo sull'utilità della virtù. Il ragazzo avverte la presenza di Artemide, che gli rivela le trame di Afrodite; Ippolito le ricorda quanto l'abbia venerata e compiange il padre, costretto dal volere divino ad uccidere il proprio figlio. Prima di allontanarsi da lui per non essere contaminata dalla morte<sup>80</sup>, la dea gli dice che la sua virtù sarà premiata con l'istituzione di un culto nella città di Trezene<sup>81</sup> poi esce di scena lasciandolo con Teseo. Questi ottiene il perdono per il crimine commesso e piange sulla scomparsa di un animo *ἐὐσεβοῦς τε καὶ γαθής*<sup>82</sup>, mentre il Coro fa eco al suo dolore con la *gnome* conclusiva che consente, «al termine di uno spettacolo (...) centrato sull'individualità dei singoli eroi»<sup>83</sup>, di recuperare la dimensione collettiva della partecipazione.

La morte di Ippolito segna la conclusione della 'seconda tragedia' contenuta nell'opera; questa, infatti, presenta una struttura 'a dittico'<sup>84</sup>, ma, soprattutto, rivela «una geometria attenta a parallelismi, duplicazioni, opposizioni»<sup>85</sup>.

Inizia con Afrodite e si conclude con Artemide: le due divinità si corrispondono nella funzione di informatrici ed esplicatrici, ma «in qualche modo (...) si annullano (...) introducendo Afrodite il tema dell'eros inteso come desiderio incontenibile (...) destinato a trionfare; concludendo Artemide con l'esaltazione (...) della purezza di Ippolito»<sup>86</sup>. Ed il gioco della specularità e del contrasto non è limitato a questi due segmenti dell'opera (in un certo senso simboleggiati dai simulacri delle due dee ai lati della porta), ma la percorre dall'inizio alla fine nelle atmosfere, nel linguaggio, in particolari apparentemente secondari, come ad esempio la corona con cui appaiono in scena Ip-

<sup>79</sup> *cit.*, p. 133

<sup>80</sup> v. 1437.

<sup>81</sup> Ne dà notizia Paus. II, 32. 1-4; giustamente PADUANO, *cit.*, p. 42, parla di «gusto pre-ellenistico per l'*aition*».

<sup>82</sup> v. 1454.

<sup>83</sup> SUSANETTI, *cit.*, p. 190.

<sup>84</sup> Struttura simile è quella delle *Trachinie* sofoclee.

<sup>85</sup> ALBINI, MATTEUZZI, *op. cit.*, p. XXX.

<sup>86</sup> BELTRAMETTI 2001, p. 114.

polito e Teseo, i riferimenti dei protagonisti alle rispettive famiglie di origine, le cui vicende sembra non abbiano ancora cessato di influenzarli<sup>87</sup>, i lamenti premonitori del Coro poco prima della morte dell'una e dell'altro, l'estrema fragilità di Fedra al suo apparire sulla scena, corrispondente e inversa a quella di Ippolito mortalmente ferito.

Ai due personaggi è speculare la coppia Teseo-Nutrice, che «alla superiore natura dei (...) protagonisti oppongono la morale dell'uomo comune»<sup>88</sup>, nelle cui voci possiamo facilmente individuare echi del dibattito filosofico dell'Atene del V secolo su νόμος e φύσις, ὕβρις e σωφροσύνη. Nel quadro di queste «simmetrie e incastri tragici»<sup>89</sup> agiscono due triadi, una umana (Fedra, Ippolito, Teseo) e una divina (Afrodite, Artemide, Poseidone) all'interno delle quali i rapporti di forza si complicano quando si prenda in considerazione il problematico legame padre-figlio, ma soprattutto si muovono i due protagonisti principali: «una regina che non ha la statura di altre sovrane tragiche, ma si rivelerà non di meno come una minaccia esiziale»<sup>90</sup> e un giovane dal carattere a momenti disumano, che si riscatta solo nel momento della morte perdonando il padre: «una afirmación de valores puramente humanos dentro de un universo inhumano»<sup>91</sup>. Entrambi tendono ad un ideale di perfezione assoluta che gli eventi dimostrano irrealizzabile, perché soltanto l'equilibrio, la moderazione e, soprattutto, comprendere che ἀμαρτεῖν εἰκόσ ἀνθρώπουσ, sbagliare è umano<sup>92</sup> possono dare un senso alla vita.

La complessa tessitura delle loro vicende ci riporta al tema fondamentale della riflessione euripidea: la natura della divinità. Dalla spietata crudeltà di Afrodite alla freddezza di Artemide che abbandona il devoto seguace per non essere contaminata dalla sua morte e si rivela non diversa dalla 'rivale' quando promette che anche Afrodite perderà un uomo a lei caro, all'azione diremmo automatica di Poseidone nell'esaudire la preghiera di Teseo, essa «si prospetta essenzialmente come espansione di potenza indifferente a principi di giustizia e di pietà»<sup>93</sup>, anzi «volta unicamente a colpire e non a soccorrere»<sup>94</sup>. Da qui

<sup>87</sup> «Un toro di Poseidone marca gli antefatti di Fedra attraverso Pasifae, sua madre. Un toro di Poseidone segna il destino di Ippolito, attraverso Teseo, suo padre», BELTRAMETTI, *op. cit.*, p. 115.

<sup>88</sup> CORREALE 1984, p. 6.

<sup>89</sup> BELTRAMETTI, *op. cit.*, 113.

<sup>90</sup> SUSANETTI, *op. cit.*, 17-8.

<sup>91</sup> DE CUENCA, *op. cit.*, p. LXXI; il problematico rapporto padre figlio coinvolge anche la coppia Poseidone-Teseo.

<sup>92</sup> Sono parole della Nutrice, v. 615.

<sup>93</sup> LOMBARDI, *op. cit.*, p. 3.

il dubbio che percorre questo come gli altri drammi euripidei: perché tener fede alla *sophrosýne* cui gli dei sembrano estranei? Alla fine della tragedia, mentre gli uomini hanno affrontato e subito un male nato «loro malgrado»<sup>95</sup>, le azioni degli dei si ricompongono «come tessere di un mosaico (...), e tre vite umane sono state psicologicamente e materialmente annientate»<sup>96</sup>.

Rimane nell'intervento della *dea ex machina* il riconoscimento della loro *γενναίότης*, *nobiltà d'animo*: Ippolito sarà la «vittima della vittima di Afrodite»<sup>97</sup>, mentre Fedra sarà paradossalmente ricordata come «peccatrice virtuosa»<sup>98</sup>.

Forse proprio per questo carattere contraddittorio la sua figura, più che quella di Ippolito, è stata più volte rivisitata; da Seneca in poi è al suo nome che sono intitolati i vari rifacimenti letterari moderni, tutti comunque lontani dalla dolente figura euripidea.

La *Fedra* senecana, ad esempio, afferma la propria passione proibita come un diritto naturale dei sensi e la rivela apertamente senza alcuna barriera di silenzi o giuramenti. Si uccide sul cadavere di Ippolito assumendosi la responsabilità della sua colpevole passione; per lei nessun intervento divino, solo poche parole di Teseo: «*Gettatela nella fossa; sull'empio capo gravi la terra con tutto il suo peso*»<sup>99</sup>. L'impianto drammaturgico dell'opera senecana influenza una delle più famose Fedre dell'età moderna, quella di Racine che aggiunge una motivazione in più al comportamento della protagonista, la gelosia, perché Ippolito (carattere anche questo profondamente 'riversitato') è innamorato di Aricia. Per spiegare l'eros trasgressivo della donna l'autore ne mette in evidenza la componente ereditaria, sicché nel dramma sono frequenti i riferimenti al Minotauro e al labirinto.

A questa Fedra figlia di Pasifae, sorella del mostruoso Minotauro si ispirò Gabriele D'Annunzio che affermava chiaramente: «La mia Fedra (...) non è la gemebonda eroina euripidea (...) né pur somiglia alla '*grande dame*' raciniana (...) è veramente la Cretese nata nella terra insanguinata dai sacrifici umani»<sup>100</sup>. Coerentemente al gusto dell'epoca e ai principi della sua poetica, il Vate ne fa una donna profondamente sensuale, la cui forza 'vertiginosa'-secondo la sua stessa definizione – trascina alla morte Ippolito<sup>101</sup>.

<sup>94</sup> ALBINI, MATTEUZZI *op. cit.*, p. XXIX.

<sup>95</sup> *Ouk hekòn* è un'espressione che ricorre frequentemente; cfr. vv. 358, 693, 1305.

<sup>96</sup> Ciani 2015, p. 10.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>98</sup> PADUANO, *op. cit.* p. 20.

<sup>99</sup> (...) *Istam terram defossam premat/(...) tellus impio capiti incubet*, vv. 1279-80.

<sup>100</sup> D'ANNUNZIO 2001, p. XII.

Le cospicue rivisitazioni del mito dimostrano ancora una volta la perenne vitalità del teatro classico, ma soprattutto la grandezza del modello euripideo.

Di fronte a testi che, come si è detto, privilegiano solo il personaggio di Fedra rimane insuperabile il dramma originale nel quale due figure solo in apparenza diverse percorrono lo stesso cammino dimostrando di aver voluto valicare il limite dell'umano in una continua tensione di impossibile fedeltà ad un modello irraggiungibile.

maria.deluca0@alice.it

---

<sup>101</sup> Tra i numerosi autori che hanno reinterpretato il mito non possiamo non aggiungere Charles Swinburne al cui poemetto *Phaedra* (1864) attinse lo stesso D'Annunzio, Miguel de Unamuno, creatore di una Fedra 'cristiana' (1910), Marina Cvetaeva che fa di Fedra una donna disposta a morire con l'amante e si uccide senza nemmeno accusare Ippolito (1928), Marguerite Yourcenar che presenta la protagonista come una donna sottratta al suo ambiente originario, l'isola di Haiti (1936), Ghiannis Ritsos che ne fa una donna totalmente istintuale (1974).

ABSTRACT

Il contributo analizza in maniera dettagliata l'Ippolito di Euripide, in particolare, evidenzia l'odio di Ippolito contro Afrodite e quindi contro le donne definite 'ambiguo malanno'.

Parole Chiave: Ippolito, Odio, Afrodite, Donne

The paper provides a detailed analysis of Euripides' Hippolytus, particularly highlighting Hippolytus' hatred towards Aphrodite and consequently against women, whom he calls 'ambiguous evil'.

KeyWords: Hippolytus, Hatred, Aphrodite, Women



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINI, MATTEUZZI 1996<sup>2</sup>, ALBINI U., MATTEUZZI M., *Dialogo con gli antichi Greci*, Firenze.
- BELTRAMETTI 2001, BELTRAMETTI A., *Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito dalla drammaturgia dei personaggi*, in «Quaderni Urbinate di Cultura Classica», 68 n. 2, pp. 99- 121.
- BRESCIANI 1990, BRESCIANI E., *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Torino.
- CIANI 2015, CIANI M.G., *Fedra. Variazioni sul mito*, Venezia.
- CORREALE 1984, CORREALE L., *Ippolito*, Firenze.
- EURIPIDE 2005, EURIPIDE, *Ippolito*, a cura di SUSANETTI D., Milano.
- EURIPIDE 2008, EURIPIDE, *Ippolito*, a cura di PADUANO G., Milano.
- D'ANNUNZIO 2001<sup>2</sup>, D'ANNUNZIO G., *Fedra* a cura di GIBELLINI P., Milano.
- DE CUENCA 1995, DE CUENCA L. A., *Hipólito*, Euripides, *Tragedias III*, Madrid/Venezia.
- DI MARCO 2009, DI MARCO M., *La tragedia greca*, Roma.
- DODDS 2019, DODDS E. R., *I Greci e l'irrazionale*, Milano.
- FUMAGALLI 2023, FUMAGALLI P.M., *Euripide. Ippolito*, Lecce.
- FUSINI 1990, FUSINI N., *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Milano.
- JESI 1962, JESI F., *Il tentato adulterio mitico in Grecia e in Egitto*, in «Aegyptus», 42, N°. 3-4, pp. 276- 296.
- LESKY 1962, LESKY A., *Storia della letteratura greca*, vol. II, Milano.
- LOMBARDI 2006, LOMBARDI M., *Il fallimento della virtù e del pudore nell'«Ippolito» di Euripide: αἰδώς, ἀκρασία, σωφροσύνη tra saggezza tradizionale e nuove concezioni etiche*, in «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 48.1, pp. 29-47.
- MURRAY 1966<sup>2</sup>, MURRAY G., *Euripidis fabulae* (recognovit brevisque adnotatione critica instruxit), Oxonii.
- PRIVITERA, PRETAGOSTINI 1997, PRIVITERA A., PRETAGOSTINI R., *Storia e forme della letteratura greca*, Milano.