

UTET

già Fratelli Pomba Librai
in principio di contrada di Po - 1795

Due secoli di esperienza editoriale

Enciclopedie e Dizionari

Arte e Musica

Filosofia

Letteratura

Letteratura per ragazzi

Religione

Scienze Naturali

Sociologia

Storia e Politica

Teatro e Cinema

Testi universitari e professionali di

Diritto

Economia - Sociologia

Architettura - Ingegneria

Chimica

Scienze della Terra

Medicina - Farmacia - Scienze Biologiche

Agraria - Veterinaria

**La più grande organizzazione distributiva
al servizio della cultura e della scienza**

Agenzie in tutta Italia

Sede centrale: Corso Raffaello 28 - 10125 TORINO - Tel. 650.21.84

UTET

**TEATRO
STABILE
TORINO**
STAGIONE 1984/85

FEDRA

di JEAN RACINE

Regia di LUCA RONCONI



TEATRO
STABILE
TORINO

FEDRA

DI **JEAN RACINE**
TRADUZIONE DI **GIOVANNI RABONI**

TESEO
figlio di Egeo, re d'Atene **CLAUDIO CASSINELLI**

FEDRA
moglie di Teseo, figlia di Minosse
e di Pasifae **ANNA MARIA GUARNIERI**

IPPOLITO
figlio di Teseo e di Antiope
regina delle Amazzoni **ROBERTO TRIFIRÒ**

ARICIA
principessa di sangue reale d'Atene **RAFFAELLA AZIM**

TERAMENE
precettore di Ippolito **LUCIANO VIRGILIO**

ENONE
confidente di Fedra **PAOLA BACCI**

ISMENE
confidente di Aricia **LAURA PANTI**

PANOPE
dama di corte di Fedra **LIANA CASARTELLI**

Regia di **LUCA RONCONI**

Scene di **MARGHERITA PALLI**

Costumi di **CARLO DIAPPI**

Direttore degli allestimenti scenici: CARLO GIULIANO

Costruzioni: SALVATORE FORTUNA - Luci: SERGIO ROSSI - Assistente agli allestimenti: CARMELO GIAMMELLO

Direttore di palcoscenico: CLAUDIO SACCO - Direttore di scena assistente: MANUELA MUSCO
Capo macchinista: ROMANO DAEDER - Primo macchinista: LAURO FABIANI - Macchinisti: GIANNI MURRU,
ANTIOCO LUSCI - Capo elettricista: GIANCARLO SALVATORI - Capo sarta: LAURA DAEDER
Suggeritrice: HERINA BIANCHI

Segretario di compagnia: GRAZIANO PUGNETTI

Scena realizzata nei laboratori del T.S.T. - Costruzioni in ferro: NEON MODENA con la collaborazione di ENZO
PISANESCHI - Sartoria: TIRELLI Roma - Attrezzatura: TEATRO STABILE DI TORINO - Parrucche: AUDELLO, Torino -
Telescopio: DITTA ARMANDO VOCATURI, Torino - Calzature: POMPEI, Roma - Gioielli: NINO LEMBO, Roma -
Sculpture in resina: GIPSOATECA MONDAZZI, Torino - Tappezziere: POLTRONEC, Torino

a cura del Centro Studi
del Teatro Stabile di Torino
Foto: Maurizio Buscarino
Marcello Norbert

Fotolito: Xelon, Chieri
Fotocomposizione: Puntografica, Torino
Stampa: Comlito - Torino



Anna Maria Guarnieri

CRONOLOGIA RACINIANA

1639

Il 20 dicembre nasce Jean Racine a La Ferté-Millon. Suo padre, Jean, è controllore dei magazzini del sale; sua madre, Jeanne Sconin, è figlia del procuratore reale delle Acque e Foreste di Villers-Cotterêts. La famiglia del padre è di non antichissima nobiltà.

1640-1641

Muore Jeanne Racine che ha dato alla luce una figlia, Maria.

Cartesio, *Meditationes de prima philosophia*.

Claudio Monteverdi, *Ritorno di Ulisse*.

1643

Muore anche Jean Racine, padre del futuro poeta. Lascia molti debiti e i figli vengono accolti nella casa del nonno materno. Morto anche questo, si incarica di loro la nonna paterna, Marie Desmoulins. La famiglia Desmoulins è molto legata agli ambienti giansenisti e Agnès Desmoulins, zia di Jean, diventerà madre Agnès de Sainte-Thède, badessa di Port-Royal.

Muore Luigi XIII e gli succede Luigi XIV sotto la reggenza della madre Anna d'Austria. Mazarino è il Primo Ministro. Il principe di Condé, Luigi, sconfigge a Rocroi gli Spagnoli.

Calderon, *L'alcade di Zalamea*.

Corneille, *Poliuto*.

Arnauld *La frequente comunione*.

1644

Corneille, *Rodoguna*.

1647

Il Mazarino e l'arcivescovo e principe elettore di Magonza, Johann Philip von Schönborn si alleano per contenere l'espansione degli Asburgo.

1648

Pace di Vesfalia (Francia, Svezia e Impero). Alla Francia vengono riconosciuti Toul,

Metz e Verdun e i diritti degli Asburgo su Alsazia, Breisach e sulla piazzaforte di Pinerolo. Scoppia la rivolta della fronda del parlamento di Parigi e dell'alta nobiltà francese contro Mazarino.

1649

Muore il nonno di Racine e Marie Desmoulins, prendendo il velo a Port-Royal, conduce il piccolo Jean con sé.

Il Parlamento inglese condanna a morte il re Carlo I d'Inghilterra. Viene proclamata la repubblica (Commonwealth) e Cromwell reprime nel sangue gli irlandesi insorti per difendere i diritti di Carlo II.

Cartesio, *Le passioni dell'anima*.

1650

Racine frequenta le "Petites Ecoles" e, tra i suoi maestri, v'è il famoso Nicole.

Bartoli, *Istoria della Compagnia di Gesù* (terminata nel 1673)

1651

Hobbes, *Leviatano*.

Scarron *Il romanzo dei comici*.

1655

Racine è nel Collegio di Beauvais, di indirizzo giansenista dove si matura la sua formazione intellettuale e culturale.

Hobbes, *De corpore*.

Corneille, *Nicomede*.

1656

Racine ritorna a Port-Royal dove resterà fino al 1658. Tra i suoi maestri di questo periodo, tutti di grande dottrina e rigore, oltre a Nicole vi sono Lancelot, dal quale apprenderà il greco, e Antoine Le Maître, il giurista.

Pascal, *Lettere provinciali*.

1658

Il Turenne, alla guida di un esercito anglo-francese sconfigge pesantemente gli spa-

gnoli nelle dune di Newport.

Hobbes, *De homine*.

1659

Racine si trasferisce a Parigi, dove inizia la frequentazione di persone in grado di garantirgli la carriera nel mondo delle lettere. Conosce probabilmente in quest'anno La Fontaine.

La pace dei Pirenei pone fine alla guerra tra Francia e Spagna.

Molière, *Le preziose ridicole*.

1660

Racine si fa notare con *La nymphe de la Seine*, scritta in occasione delle nozze del re, ode ricompensata con cento luigi. È l'inizio della fama.

Luigi XIV prende il potere e affida la sua politica finanziaria ed economica a Jean Baptiste Colbert.

1661

Racine, stabilitosi a Uzès dallo zio canonico Sconin, spera di ottenere un beneficio ecclesiastico. Studia teologia ma non smette di corrispondere con gli amici che ha lasciato a Parigi.

1662

Racine torna a Parigi e rinuncia alla carriera ecclesiastica: è ben deciso a conquistarsi il suo posto tra i letterati del suo tempo e briga per entrare fra quelli che godono della munificenza del re.

Molière, *La scuola delle mogli*.

Cyrano de Bergerac, *Storia comica degli stati e dell'impero del sole*.

Arnauld, *Logica di Port-Royal*.



Paola Bacci

1664

È l'anno dell'esordio sulle scene di Racine: viene rappresentata la *Tebaide*, dalla troupe di Molière, ma il successo è mediocre.

Molière, *Tartufo*. (in 3 atti)

1665

Racine compone la seconda delle sue tragedie *Alessandro il Grande* che viene rappresentata ancora dalla troupe di Molière, questa volta con successo. Tuttavia Racine e Molière hanno dei dissensi troppo grandi per restare insieme e Racine affida la tragedia agli attori dell'Hôtel de Bourgogne.

Molière, *Don Giovanni*.

La Fontaine, *Racconti e novelle in versi*.
La Rochefoucauld, *Massime*.

1666

È in quest'anno che escono le *Immaginarie* di Nicole, cui seguono le *Visionarie*, la prima delle quali contiene un'accorata condanna di tutti gli autori di romanzi e di drammi, indicati come "avvelenatori delle anime". La risposta di Racine è piena di ironia ma non esente da maliziose cattiverie. La rottura con Port-Royal è pressoché definitiva.

Molière, *Il misantropo*.

1667

Racine fa rappresentare *Andromaca*, protagonista la Du Parc.

successo è straordinario.

Luigi XIV, rivendicando diritti sui Paesi Bassi, scatena la "guerra di devoluzione" con la Spagna. Un esercito guidato da Turenne invade i Paesi Bassi. Colbert istituisce i dazi protettivi.

Milton, *Il Paradiso perduto*.

1668

Viene rappresentata la sola commedia scritta da Racine, *I litiganti*, e l'esito è assai felici.

Ma interviene nella vita del poeta un incidente gravissimo: muore la Du Parc in circostanze assai poco chiare e Racine viene accusato, dalla madre dell'attrice, di averla avvelenata per gelosia.

Olanda, Inghilterra e Svezia unite costringono la Francia alla pace di Aquisgrana.

Molière, *L'avaro* e *Anfitrione*.

La Fontaine, *Favole*.

Dryden, *Saggio sulla poesia drammatica*.

1669

Britannico è un insuccesso, sebbene il re stesso abbia mostrato di apprezzarla. Interpreta la nuova tragedia la nuova amante di Racine, la Champmeslé.

La Francia stipula col Grande Elettore un trattato che concerne l'eredità dei possedimenti spagnoli. Vauban assume la direzione del sistema difensivo delle fortezze francesi.

Molière, *Tartufo*. (in cinque atti)

Bossuet, *Orazione funebre per Enrichetta di Francia*.

1670

È l'anno di *Berenice* di Racine e di *Tito e Berenice* di Corneille: la rivalità fra i due diventa una piccola guerra che mobilita soprattutto i nemici del primo, che sono molti. Schierato al fianco di Racine è però il nume della critica francese del tempo, Boileau.

Luigi XIV e Carlo II d'Inghilterra si alleano contro l'Olanda.

Spinoza, *Tractatus Theologicus-politicus*.

Pascal, *Pensieri sulla religione* (postumi).

1672

Nel gennaio Racine fa rappresentare *Bajazet* unica sua tragedia di argomento contemporaneo.

Colbert fonda a Parigi l'Accademia d'Architettura.

Molière, *Le donne saccenti*.

Retz, *Memorie*.

1673

In quest'anno si rappresenta *Mitridate*, la tragedia di Racine più amata da Luigi XIV.

La Francia si annette le dieci città alsaziane dell'Impero.

In Francia è emanato l'editto reale sulle corporazioni, con il quale esse vengono protette e incoraggiate dallo stato.

Molière, *Il malato immaginario*.

1674

Ifigenia è un ennesimo trionfo di Racine e della Champmeslé. La tragedia viene rappresentata a Versailles, all'Orangerie, il 24 agosto.

Turenne e Condé riportano vittoria su vittoria contro i nemici della Francia: il primo sconfigge gli imperiali a Sinsheim, il secondo gli eserciti collegati olandese, spagnolo e imperiale a Seneffe. I francesi si insediano a Pondyerry.

Boileau, *Arte poetica*.

1677

Viene rappresentata, e cade per una cabala ordita dalla duchessa di Bouillon, *Fedra*. In concorrenza con l'opera di Racine si rappresenta *Fedra e Ippolito* di Pradon, che la duchessa con il fratello, il duca di Nevers, provvede a far trionfare. Racine rinuncia a scrivere per il teatro.

Nello stesso anno si sposa con Catherine de Romanet, che gli darà sette figli. Nell'ottobre dello stesso anno, con Boileau, viene nominato storiografo del re. È forse questa la vera ragione per cui Racine abbandona il teatro: la carica non consentiva altre attività. Inoltre in Racine si fanno strada, vivissimi, gli scrupoli religiosi e il teatro diventa per lui un problema di coscienza.

Raffaella Azim



1679

Scoppia lo scandalo dei veleni, in cui la Voisin, la principale imputata, tenta di trascinare anche Racine.

Luigi XIV, convocate le "Camere di riunione" occupa Alsazia e Lorena strappandole all'Impero.

1680

Fondazione della Comédie française.

1681

La Francia occupa Strasburgo e Casale, capitale della contea del Monferrato.

Bossuet, *Discorso sulla Storia universale*.

1682

La corte di Luigi XIV si trasferisce da Parigi a Versailles. Il clero francese approva, attraverso un'assemblea riunitasi a Saint-Germain i quattro articoli di fede gallicana dovuti a Bossuet, la *Declaratio cleri gallicani*.

1683

Luigi XIV sposa segretamente Madame de Maintenon.

Leibniz, *Mars Christianissimus* (contro Luigi XIV).

1685

Luigi XIV abroga l'Editto di Nantes. Gli Ugonotti emigrano in massa, in Olanda, Inghilterra e Germania. L'avversione per il re di Francia è ormai fortissima in tutta Europa.

Redi, *Bacco in Toscana*.

1687

Racine pubblica il suo teatro in una nuova edizione.

Fénélon, *Trattato sull'educazione delle fanciulle*.

Bossuet, *Orazione funebre per il Condé*.

1689

Racine torna al teatro. Madame de Maintenon gli ha richiesto una tragedia per le allieve di Saint-Cyr: è l'*Ester*.

Louvois consiglia a Luigi XIV di saccheggiare il Palatinato: l'azione militare brutale induce all'alleanza contro la Francia Impero, Inghilterra e Olanda.

1690

Racine è al colmo della fortuna mondana: viene nominato gentiluomo ordinario del re e diventa uno dei cortigiani più in vista della Corte di Francia.

Locke, *Saggio sull'intelletto umano*.

1691

Atalia, richiesta anche questa dalla Maintenon, è l'ultima tragedia di Racine.

1693

Innocenzo XII ottiene che la dichiarazione del 1682 circa l'indipendenza della chiesa gallicana venga formalmente ritirata.

1694

Racine compone, sempre per Saint-Cyr, i *Cantici spirituali*.

1695

Racine scrive la *Breve storia di Port-Royal*, che sarà pubblicata postuma.

1697

Nuova edizione del teatro di Racine.

Luigi XIV restituisce i territori lungo la riva destra del Reno e la Lorena, ma conserva l'Alsazia.

Perrault, *Storie e racconti del tempo passato*.

Bayle, *Dizionario storico e critico*.

1699

Racine muore il 21 aprile. Nel testamento chiede di essere sepolto a Port-Royal.

Fénélon, *Le avventure di Telemaco*.



Claudio Cassinelli

LA FEDRA DI RACINE

di Sergio Zoppi

Il primo gennaio 1677, cadeva di venerdì, come regalo per l'anno nuovo la Compagnia del Teatro dell'Hôtel de Bourgogne, offriva ai Parigini, *Fedra e Ippolito* di Jean Racine. Erano quasi due anni che l'autore lavorava alla sua opera, se ne parlava negli ambienti colti e nei salotti letterari delle dame più brillanti della corte: era un avvenimento, doveva essere l'avvenimento. Ma la cabala antiraciniana vigilava pronta. Mme de Bouillon e le sue amiche avevano commissionato qualche mese prima a Pradon un testo dallo stesso titolo; la compagnia rivale del Teatro Guénégaud mette in scena domenica tre gennaio un'altra *Fedra e Ippolito*; quella sera stranamente l'Hôtel de Bourgogne è vuoto, tutti gli appassionati sono accorsi o sono stati dirottati alla rappresentazione di Pradon. Si dice che Mme de Bouillon avesse comprato tutti i posti nei due teatri per fare una sorpresa a Racine. Pradon tiene il cartellone per poco più di un mese poi sparisce definitivamente dalla scena per cadere nel più completo oblio, mentre l'opera di Racine diletto i contemporanei e continua a stimolarci.

Il 17 marzo 1677 l'opera di Racine viene stampata sempre con il titolo di *Fedra e Ippolito*, soltanto nelle opere complete la ritroveremo col titolo di *Fedra* con il quale la conosciamo. È l'ultima tragedia che scrisse per il teatro pubblico; ci saranno ancora poi *Ester* (1679) e *Atalia* (1681), ma riservate alle recite dilettantesche delle damigelle del Collegio - Convento di Saint-Cyr. Una riflessione si impone per cercare di capire, se non di spiegare questa fine di carriera, seguendo le ipotesi fatte. Il brillante drammaturgo era al culmine di una carriera densa di difficoltà è vero, ma pur ricca di soddisfazioni. Aveva vissuto una vita di libertino dopo essersi staccato dai severi educatori di Port-Royal, dopo aver soffiato Mlle Du Parc alla compagnia di Molière, ne era diventato l'amante ufficiale fino al momento della sua morte misteriosa. Qualcuno

l'aveva anche accusato di averla fatta avvelenare per liberarsi dai fantasmi che la gelosia suscitava nel suo animo. Di fatto non fa che passare dalle braccia di Mlle Du Parc a quelle della nuova primadonna, l'attrice Champmeslé. Ebbene, nel 1677 rompe con l'amante, e pochi mesi dopo si sposa. Viene nominato dal re, assieme a Boileau, storico-grafo ufficiale con duemila scudi di pensione annua. L'importante carica, che lo costringeva quasi perennemente alla corte, non si addiceva forse a una frequentazione assidua del mondo del teatro. E infine, il grande Arnauld aveva dato parere positivo sull'ultima sua opera. Racine torna a frequentare i suoi antichi maestri, si parla di una sua conversione. Tutti elementi che possono aver influito sulla decisione di Racine di lasciare il teatro, assieme forse alla convinzione di aver creato con la *Fedra* la sua opera migliore, quindi ineguagliabile.

Fedra, dramma della passione d'amore portato ai suoi estremi, in una situazione talmente insostenibile davanti alla ragione del suo secolo da dover essere giustificato come conseguenza di una divina vendetta. Ritorno ai miti, alle leggende, agli eroi greci già frequentati con la *Tebaide*, *Andromaca*, *Ifigenia*, rivisitati ora con un occhio a Euripide, a Plutarco e a Virgilio, a Seneca ma con l'altro ben attento a cogliere gli umori del suo secolo, della società letteraria e non, che si agitava intorno a lui. Uno schema elementare come era nella tradizione e come gli era congeniale - da un nulla trarre qualche cosa, lo sbocciare di un amore tra due giovani, Ippolito e Aricia, la rivelazione del tormento di Fedra, tre volte colpevole come regina, come madre, e come sposa, e il primo atto se n'è andato. Un secondo atto consacrato alle confessioni; lo spettatore sapeva ma non sapevano i personaggi. Un terzo atto che pone Teseo in scena, redivivo sì ma di fronte ad una triste e tragica realtà. La calunnia a dominare tutto il quarto atto e a precipitarci nella catastro-

fe finale del quinto.

Ma il modello greco, se pur tanto simile, era ben diverso nella sostanza. Racine sa che non può tener conto soltanto degli usi e costumi, dell'etichetta che dominava la vita della corte, ma anche della supersensibile psicologia dei suoi contemporanei. E infatti si affretta a precisare nella prefazione che il suo argomento sarà "un po' differente" da quello dell'autore greco. Ai gusti del secolo, alla sensibilità delle dame di corte ha dovuto concedere un amore puro, fresco, legale e legittimo, anche se colpevole, perché Teseo aveva stabilito, per completare la sua vendetta, che la stirpe dei Pallantidi non dovesse avere più eredi, e l'incontro di Ippolito e di Aricia rischiava di infrangere il divieto. Ma era un episodio necessario per sfumare la durezza tragica della peripezia. Non mancarono infatti i Pedanti a rimproverarglielo, ampiamente messi a tacere comunque dal gradimento generale. C'era una regola che i critici e i teorici del Seicento francese avevano imposto, aggiungendola a quella delle unità aristoteliche, era la convenienza, con la quale non si poteva scherzare e con la quale bisognava fare i conti ad ogni costo. Ecco dunque che l'episodio viene ad assumere una funzione specifica armonizzandosi con lo sviluppo della trama; non più dispersione per la mente dello spettatore, ma valido supporto atto a smorzare, attenuandola, l'orrore che la passione di Fedra necessariamente suscitava. Racine recupera dunque un brandello della leggenda in Virgilio e in Plutarco e l'inserisce nella sua opera.

Ma le sue preoccupazioni sono concentrate sulla figura della protagonista, sentiamolo: "Ho anche avuto cura di renderla meno odiosa di quanto non sia nelle tragedie degli antichi, dove è essa stessa che accusa Ippo-



Luciano Virgilio

lito. Ho creduto che la calunnia avesse in sé qualcosa di troppo basso e di troppo nero per metterla nella bocca di una principessa che d'altra parte, possiede sentimenti tanto nobili e tanto virtuosi". Sarà dunque Enope a caricarsi di tutto il peso dell'ignominia e dell'infamia. Personaggio perfettamente riuscito, giustifica appieno le proprie azioni; è nutrice, quindi quasi madre ed è del tutto naturale che si sacrifichi per la figlia, facendosi carico quasi per un *transfert* di tutta la parte negativa, di tutta l'infamia, fino ad annullarsi sparendo tra le onde del mare, perché, notiamo bene, non degna di sepoltura.

Ma i ritocchi per convenienza non sono finiti. Racine ci ricorda di non aver potuto presentare al suo pubblico, come invece avevano fatto gli antichi, una regina che era stata presa con la forza da Ippolito, anche se si trattava di una calunnia era disdicevole comunque che una regina fosse violentata, la convenienza esige una modifica che risparmiasse all'immagine dell'eroe Teseo, splendente nell'immaginario neoclassico, una simile offesa. Ed Euripide lascia che Fedra si impicchi: ma ciò non può fare Racine, perché ancora una volta l'etichetta glielo impedisce. Ricorrerà quindi ad un mezzo giudicato più nobile, il veleno. Non è certo di aver fatto la sua cosa migliore, ma è sicuro di aver scritto l'opera nella quale *"la virtù è meglio illustrata"* perché sono punite tutte le colpe, anche le minime, anche il solo pensiero della colpa viene considerato con più orrore della colpa stessa. E le passioni vengono rappresentate ad edificazione dello spettatore affinché egli capisca quanto disordine esse provocano.

Reso il doveroso omaggio all'opinione del tempo resta in Racine la certezza, giustificata, di aver creato l'opera perfetta, perfettamente dosata in tutte le componenti della struttura importante, regolare non soltanto perché rispetta le regole, ma perché armonizza i suoi elementi costitutivi per lungo

tempo identificati in contenuto e forma, materia e stile. In una società dove più non avevano presa i fattori essenziali della tragedia greca, tyche, il destino, o Zeus che facevano scattare l'avvenimento, contro i quali invano doveva lottare l'eroe destinato a soccombere, Racine ha saputo imporre una nuova concezione del tragico ancorata soprattutto alla umanizzazione della passione. Lì sta il successo della Fedra di Racine sentita contemporanea dai contemporanei, compresa oggi ancora: il suo dramma è il dramma del cuore e della mente umana in un contrasto insanabile. Al di là quindi dei contesti o delle connotazioni storicistiche, Racine ha ritrovato l'essenza del tragico e ce l'ha trasmessa. Non sarà quindi una Fedra giansenista, una Fedra cristiana a metà, sarà una donna tormentata dalla passione, spaventata da quello che prova, perfettamente cosciente che ciò che fa è male, ma altrettanto conscia della impossibilità di sottrarsi con i suoi semplici mezzi al male che la rode, se non con la scelta definitiva, l'autodistruzione.



Roberto Trifirò

VERSO LA PHÈDRE DI RACINE

di Daniela Dalla Valle

Nella prefazione all'edizione della sua *Phèdre*, Racine afferma perentoriamente di averne tratto l'argomento da Euripide; accenna anche a Seneca, Virgilio e Plutarco e al successo del tema di Fedra in epoca moderna, ma l'unico debito che riconosce è appunto quello nei confronti della fonte greca.

In realtà, le cose stanno in modo alquanto diverso: molti elementi della tragedia di Racine non provengono da Euripide, ma hanno precisi riscontri in altre tradizioni, che egli tace e implicitamente rinnega: la tradizione latina e quella moderna, rinascimentale e barocca, molto varia e non soltanto francese.

Indagare in queste tradizioni rinnegate o sottovalutate, servirà a mettere in luce la complessità del tessuto culturale di cui è costituita la *Phèdre*, a collocarla correttamente nel suo tempo e non in un Classicismo ideale fuori della storia, a mostrare infine la tensione - tipica dell'età classica francese - fra prassi e teoria, fra poesia e poetica.

Incominciamo a prendere in esame il rapporto fra la *Phèdre* di Racine e la *Fedra* di Seneca. Questi è citato da Racine una sola volta, nella prefazione, per un aspetto della sua tragedia che l'accomuna ad Euripide e che d'altronde Racine ha modificato: l'accusa di violenza mossa a Ippolito, derubricata da Racine come *tentata* violenza. Per il resto, è completamente ignorato: Racine non fa menzione di nessuno dei punti dell'intreccio della sua *Phèdre* che, assenti in Euripide, hanno invece un indiscutibile riscontro nella *Fedra* senechiana: la falsa notizia - in Seneca soltanto il sospetto - della morte di Teseo, che facilita l'abbandonarsi di Fedra alla passione per Ippolito; e poi la dichiarazione di Fedra a Ippolito, l'idea della calunnia concepita dalla nutrice e non da Fedra, la spada d'Ippolito usata come prova della calunnia stessa, la giustificazione d'Ippolito fatta da Fedra in punto di morte. Anzi, rivendica a sé l'idea sene-

chiana di attribuire alla nutrice l'idea della calunnia, affermando palesemente il falso. Questo atteggiamento rivela la volontà precisa di Racine di ridimensionare al massimo la funzione del modello senechiano ai fini della concezione della sua tragedia. E assume un significato particolare, se ripensiamo a quale fu l'importanza del teatro tragico di Seneca per i tragediografi europei del Cinque e Seicento; per quanto riguarda la Francia, tutta la tragedia moderna fino alla metà del Seicento circa ne subì fortemente l'influsso, e la svalutazione del modello senechiano da parte di Racine mi pare ne tenga conto e debba essere interpretata come un modo di prendere le distanze dalla tragedia francese d'ispirazione senechiana, ancor più che dallo stesso Seneca: in particolare dalle prime elaborazioni francesi del tema di Fedra, l'*Hippolyte* di Garnier (1573) e quello di La Pinelière (1635), entrambi sostanzialmente fedeli, talvolta letteralmente, alla *Fedra* latina.

Questa fedeltà rende difficile discriminare se, per quei debiti precedentemente elencati, Racine sia risalito alla fonte latina o si sia servito degli imitatori francesi; considerando complessivamente Seneca e i suoi imitatori, possiamo comunque affermare che Racine non solo conobbe, ma sfruttò a fondo la tradizione senechiana, accanto al modello euripideo e talvolta mescolando i due modelli, come avviene - per esempio - nel racconto della morte d'Ippolito, il famoso "récit de Thérémène", di cui dovremo riparlarne.

Dopo queste riprese dell'interpretazione senechiana del mito, dobbiamo segnalare un altro gruppo di opere, apparentemente del tutto eterogenee rispetto alle prime: *L'Innocent malheureux* di François de Grenaille (1639) e *La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du Grand Constantin* di Tristan l'Hermite (1645). Esse portano sulle scene una vicenda che non coinvolge più la famiglia di Teseo, ma quella dell'imperato-

re Costantino: Crispo è il figlio di questi e della sua prima moglie Minervina, e di lui s'innamora la seconda moglie dell'imperatore, Fausta, con le stesse funeste conseguenze che colpiscono la famiglia di Teseo. La tradizione letteraria di questa variante si colloca nel teatro latino dei Gesuiti, in quel repertorio, cioè, di testi scritti originariamente per essere recitati nei collegi della Compagnia, ma noti e diffusi, nel XVII secolo, ben al di là di tale primitiva destinazione. Un primo *Crispus* latino, del padre Stefonio, fu rappresentato a Roma nel 1607 e stampato a Lione nel 1609; un altro, di Nicolas de Vernulz, rettore dell'Università di Lovanio, fu rappresentato in quella città nel 1628 ed ivi pubblicato nel 1631. Contemporaneamente, la storia di Crispo arrivava in Francia grazie a un altro gesuita, il padre Caussin, che la narra nella sua *Cour Sainte* (II parte, pubblicata nel 1629). In Italia e in italiano, il tema verrà poi ripreso da G.B. Ghirardelli nel *Constantino* (1655) e da G. Francesco Savaro nel *Crispo* (1662).

La sostituzione della storia di Crispo a quella d'Ippolito si spiega indubbiamente con la possibilità che la nuova vicenda offriva di sottrarre il tema al peso determinante di una mitologia pagana cieca e vendicatrice, come a quello di un destino inesorabile e crudele, cristianizzandolo, facendone addirittura - in certi casi - una tragedia con esito provvidenziale. Fausta è infatti l'unico membro della famiglia imperiale ad essere rimasta pagana; Costantino, convertito *in pectore*, non si è ancora deciso a fare ufficialmente professione di fede cristiana. In questo modo, la furia libertina di Fausta si spiega con la mancanza della religione, mentre - d'altra parte - l'esito funesto della sua passione sarà la scossa salutare

Liana Casartelli, Laura Panti



che costringerà Costantino a riflettere e, interpretando la catastrofe come un avvertimento divino, a introdurre finalmente il Cristianesimo nell'impero come religione di stato.

Certo, è una soluzione facilmente criticabile; ma bisogna tener conto di questi tentativi, anche maldestri, di rapportare a una dimensione religiosa moderna la vicenda mitica, perchè essi esprimono comunque un'esigenza sentita nel Seicento francese, a cui Racine stesso non si sottrarrà (anche se imbroccherà una via diametralmente opposta), se è vero che la concezione di fondo su cui si regge la sua *Phèdre* è riconducibile a ben precise forme di spiritualità giansenista. E poi, al di là di questa operazione interpretativa, la storia di Crispo e Fausta, è pur sempre una vicenda umana, con personaggi legati fra loro da sentimenti e passioni, ed è a questo livello che le due tragedie francesi di Grenaille e Tristan introducono nell'intreccio novità di rilievo, di cui Racine si ricorderà.

La prima novità riguarda il personaggio di Crispo: a differenza di Ippolito, Crispo non è cacciatore, nè fedele a Diana; è cristiano, persegue una gloria militare, al servizio di Roma e del padre; e ciò non gli impedisce di amare. Nella tragedia di Grenaille ama Adélaïde, dama e confidente di Fausta; in quella di Tristan ama Costanza, figlia del ribelle Licinio, quindi nemica della famiglia imperiale, sconfitta e quasi prigioniera, esattamente come sarà l'Aricia di Racine. Da questa connotazione del personaggio di Crispo, deriva poi una fondamentale differenza tra Fausta e Fedra: la gelosia. L'amore di Fausta, infatti, non è soltanto colpevole e non ricambiato, come era stato fino allora quello di Fedra; è anche irritato, offeso e straziato dalla consapevolezza che Crispo ama un'altra. Se questo motivo è appena accennato da Grenaille, che non sa sfruttare a fondo psicologicamente la sua invenzione, esso assume invece un'impor-

tanza molto maggiore nella tragedia di Tristan, che usa la gelosia per variare e approfondire la psicologia della sua protagonista femminile. Se la gelosia di Phèdre ha un precedente, è certamente qui che lo si deve cercare.

Dopo Grenaille e Tristan, la castità ostinata d'Ippolito scompare da tutte le successive elaborazioni del tema di Fedra, e non solo da quella di Racine. Troppo lungo sarebbe cercarne le ragioni; possiamo constatarlo nelle tre tragedie che riprendono il tema mitico prima di Racine: l'*Hippolyte* di Gilbert (1646), quello di Bidar (1675) e *Phèdre et Hippolyte* di Pradon (1677). Quest'ultima, in realtà, non può essere definita un precedente della *Phèdre* raciniana, di cui è invece esattamente contemporanea: si tratta infatti del testo su cui contavano gli avversari di Racine per impedire il successo della sua nuova tragedia; fu scritta quindi - forse su ordinazione di questi stessi rivali - mentre Racine scriveva la sua; rappresentata due giorni dopo e pubblicata nello stesso mese. Ma siccome Racine era al corrente della manovra e tentò il possibile per farla fallire, è pensabile che i due rivali conoscessero almeno in parte quanto ciascuno di loro stava scrivendo, e perciò conviene parlare della tragedia di Pradon come di un testo che Racine può aver conosciuto all'atto di elaborare, se non di concepire, la sua *Phèdre*.

Queste ultime tre tragedie presentano numerosi punti in comune fra di loro: in tutte e tre, Fedra è soltanto la fidanzata e non la moglie di Teseo. Ciò rende meno grave la sua colpa, allontana il tema dell'incesto e anche quello dell'adulterio e alleggerisce quindi il nodo tragico originario. In tutte e tre Ippolito è innamorato, ma la soluzioni adottate son diverse: Gilbert fa innamorare Ippolito della stessa Fedra, sia pure entro i limiti di una timida galanteria e del timore che gli ispira il padre; Bidar lo fa invece innamorare di una certa Cyane (personaggio nuovo, proveniente "forse" dall'*Ariane* di

Thomas Corneille, che aveva messo in scena nel 1672 la storia di Arianna abbandonata da Teseo e della fuga di Teseo con Fedra; tragedia di cui quella di Bidar pare essere il seguito); quanto a Pradon, egli dà all'amata di Ippolito lo stesso nome che le dà Racine, Aricia, ma ne fa una dama e confidente di Fedra, così come era Adélaïde nell'*Innocent malheureux* di Grenaille, a cui evidentemente Pradon s'ispira. In tutte queste tragedie, infine, l'elemento soprannaturale è estremamente limitato e svilito, e non pesa sul nodo né sullo scioglimento tragico.

Che relazione intercorre fra queste tre ultime tragedie e la *Phèdre* di Racine? Se, da una parte, esse accreditano sulle scene francesi l'immagine di un Ippolito innamorato, che riprenderà anche Racine, bisogna riconoscere però che la soluzione raciniana sarà molto diversa da quelle adottate da Gilbert, Bidar e Pradon, e si richiamerà in modo assai più preciso alla *Mort de Chrispe* di Tristan. Quanto agli altri aspetti che abbiamo evidenziato, essi vanno tutti in un senso diametralmente opposto a quello scelto da Racine, sia come singoli dati dell'intreccio, che per il significato e la funzione che assumono nel definire il senso globale della tragedia, che in tutti e tre i casi si attenua fino a sfiorare il melodramma, grazie all'attenuazione del peccato di Fedra - e del sentimento che essa ne ha -, e alla riduzione e soppressione del soprannaturale.

In questo senso, è indubbiamente vero che la *Phèdre* di Racine vuole essere una reazione contro la degenerazione che il tema classico aveva subito nel teatro francese; ma il panorama tracciato finora sembra indicare che essa concerne soprattutto le ultime elaborazioni del tema; e che, prima di raggiungere le origini greche, Racine ha fatto invece numerose e fruttuose tappe nella tradi-



Roberto Trifirò, Luciano Virgilio

zione barocca.

Il panorama tracciato potrebbe d'altronde essere ulteriormente arricchito: sul piano delle vicende simili a quella di Fedra, che vengono a mescolarsi alla storia originaria, arricchendola talvolta di elementi nuovi, oltre alla storia di Fausta e Crispo potremmo ricordare anche quella biblica di Giuseppe e della moglie di Putifarre, messa in scena da Nicolas de Montreux nel *Joseph le Chaste* (1601) e quella mitologica di Bellefonte, oggetto del *Bellérophon* di Quinault (1671). Se poi passiamo a cercare eventuali riscontri con la tradizione barocca per singoli punti o momenti della *Phèdre* raciniana, al di fuori degli intrecci complessivamente simili che abbiamo esaminato finora, ci si apriranno altre prospettive, talvolta sorprendenti: per esempio, richiami alla tradizione pastorale per il personaggio di Ippolito - già ostile all'amore e poi convertito, come il Silvio del *Pastor Fido* del Guarini e tutti i suoi epigoni francesi; riscontri suggestivi con *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, tragedia di Théophile de Viau (1623), per quanto riguarda il "récit de Thérémène" - sia a livello di situazione, nell'ultima parte del "récit", relativa ad Aricie; sia a livello di linguaggio, per le personificazioni degli elementi naturali che si riscontrano in entrambi i testi. E certamente la ricerca potrebbe proseguire e dare altri risultati.

Quelli conseguiti finora sono tuttavia sufficienti ad illustrare un dato di fatto che può parere lapalissiano, e che tuttavia si ha spesso tendenza a dimenticare: che, cioè, la *Phèdre* di Racine, questo capolavoro del Classicismo francese, non è affatto ciò che Racine ha cercato di far credere - il recupero della tragedia greca nella sua purezza esemplare -; ma è il frutto di una tradizione e di una cultura quanto mai composite, che sarebbe ingiusto ma soprattutto sbagliato dimenticare o sottovalutare. Che essa, cioè, è il frutto estremo di un secolo barocco, an-

che se vuole essere al tempo stesso l'incarnazione di una poetica classica.

Ci si chiederà allora perchè mai Racine abbia voluto privilegiare così nettamente questo secondo aspetto, gettando un velo d'oblio e d'implicito discredito su tutto ciò che lo separa da Euripide; perchè abbia voluto dare della sua tragedia un'immagine che corrisponde più a una teoria che alla realtà. Per dare una risposta a questi interrogativi, dobbiamo richiamarci al clima estetico del suo tempo, alla dottrina neoclassica dell'amico Boileau, a quel culto per gli "Anciens" che si sposava, alla corte del Re Sole, con l'orgogliosa certezza di poterli e saperli imitare ed eguagliare. La posizione di Racine per quanto riguarda la *Phèdre* non è che uno dei tanti tasselli che, tutti insieme, hanno contribuito a creare il mito del "Siècle de Louis XIV", età di perfezione per le arti e le lettere, che rinnova i fasti del Classicismo antico, a cui è paragonabile e da cui direttamente deriva. Da questo mito, elaborato dagli uomini di quella stessa generazione e rafforzato dalle generazioni successive, derivò uno schema storiografico che perpetuò per secoli, nella storiografia letteraria francese, il culto dell'età classica, la convinzione del suo rapporto diretto con il Classicismo antico e della sua sostanziale novità e rottura rispetto ad ogni precedente stagione letteraria francese, e quindi il discredito nei confronti di tali precedenti stagioni.

Rompere questo schema, intaccare questo mito, è stata impresa lunga e faticosa della critica letteraria, dal Romanticismo in poi; e non è ancora conclusa. Richiamare in questa sede, almeno a grandi linee, la tradizione barocca a cui la *Phèdre* è legata vorrebbe appunto essere un contributo contro il perdurare di questo mito e di questo schema.

Claudio Cassinelli

