



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di
Studi Umanistici
e della Formazione

Corso di Laurea in
Lingue e letterature europee e americane

Elaborazione del mito: il palinsesto di Fedra

Relatrice

Michela Landi

Correlatore

Marco Lombardi

Candidato

Gabriele Arfaioli

*Tutto ciò che ami probabilmente andrà perduto,
ma alla fine l'amore tornerà in un altro modo.*

– Franz Kafka

INDICE

Premessa.....	1
Introduzione	
1. Cos’è il mito per Jolles.....	3
2. Il mito nella letteratura comparata	8
3. Il mito Phèdre	11
Capitolo I	
1.1 La metafisica del Giansenismo	14
1.2 L'inconscio nella vita di Racine	19
1.2.1 L'infanzia.....	20
1.2.2 La Promenade	22
1.2.3 La lontananza a Uzès.....	24
1.2.4 La rottura con Port-Royal e la « querelle des Visionnaires »	27
1.2.5 La spinta sadica	30
1.2.6 Il ritiro dal teatro.....	32
1.2.7 Gli ultimi anni.....	34
Capitolo II	
2.1 Il palinsesto di Fedra: dall'antica Grecia al Medioevo italiano	38
2.1.1 Euripide e il suo <i>Ippolito coronato</i>	38
2.1.2 Seneca e la sua <i>Fedra</i>	44
2.2 Il palinsesto di Fedra: il <i>Grand Siècle</i>	50
2.3 Il palinsesto di Fedra nella contemporaneità.....	67
Capitolo III	
3.1 La tragedia raciniana	71
3.2 Il vocabolario di Racine	76
3.2.1 Arcaismi e neologismi	77
3.2.2 I personaggi	80
3.2.3 Flora e fauna	89
3.3 Lettura freudiana	92
3.3.1 La negazione oblio/mito	94
3.3.2 La negazione labirinto/Minotauro	95

3.3.3 La negazione mostro marino/corpo di Hippolyte	97
3.3.4 La negazione autorità/trasgressione.....	98
3.3.5 La negazione segreto/confessione	101
3.3.6 La negazione morte di Phèdre/desiderio di Phèdre	102
3.4 La « querelle » tra Roland Barthes e Raymond Picard	104
 Capitolo IV	
4.1 L'influenza di Racine su Proust.....	111
4.1.1 Phèdre in <i>À la recherche du temps perdu</i>	114
Bibliografia	121

PREMESSA

Questo studio nasce dalla passione che nutro verso la letteratura francese sorta dapprima durante gli anni del liceo, poi alimentata dai vari corsi tenuti dalle professoresse Barbara Innocenti e Michela Landi presso l’Università degli Studi di Firenze. Nello specifico, in questo elaborato vengono analizzate la tragedia raciniana *Phèdre* e le sue versioni antecedenti. Nell’introduzione viene affrontata la questione del mito innanzitutto secondo la filosofia di André Jolles che lo inquadra in una delle sue “forme semplici”, poi in un’ottica più generale e comparatistica con l’apporto di un preciso corpus critico; infine, con la definizione dei mitologemi che caratterizzano la tragedia. A tale proposito, in occasione del corso di Letterature comparate tenuto dal professor Federico Fastelli è stato trattato l’argomento del mito con particolare attenzione al saggio *Mythocritique*¹ di Pierre Brunel, al quale, infatti, ci richiameremo. Nell’ultima parte introduttiva, si è tentato di rintracciare quei mitologemi essenziali che permetterebbero di riconoscere i tratti distintivi del mito nel vasto palinsesto della letteratura mondiale.

Il capitolo I propone un’analisi del contesto storico e sociale in cui Racine ha vissuto, in quanto riteniamo che esso abbia plasmato il suo punto di vista. Si tratta, in modo specifico, dello studio, attraverso l’interessante scritto di Paul Bénichou², del movimento giansenista dalla sua nascita al suo declino. A tal proposito, vengono riportate le considerazioni di alcuni nemici del giansenismo e qualche informazione sulla filosofia di Blaise Pascal. All’interno del capitolo, inoltre, abbiamo cercato di tracciare un quadro biografico del drammaturgo attraverso lo studio di Charles Mauron³, cercando di riportare le poche informazioni a nostra disposizione nel quadro della psicocritica per tessere una sorta di *fil rouge* col capitolo III che verte sull’analisi freudiana di *Phèdre*.

Nel capitolo II dell’elaborato si è cercato di ricostruire il palinsesto delle opere in cui compare Fedra, dai primi frammenti euripidei ai giorni nostri con particolare attenzione all’*Ippolito (coronato)* di Euripide, alla *Fedra* di Seneca e, ovviamente, alla *Phèdre* di Racine. Si ritroverà, infatti, una sinossi di queste tre tragedie e, seguendo l’ordine cronologico degli occorimenti, si forniranno informazioni sulle relative riscritture o su altri testi che narrano al-

¹ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

² Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1967

³ Charles Mauron, *L’Inconscient dans l’œuvre et la vie de Racine*, Paris, Librairie José Corti, 1969

tre peripezie dei personaggi principali. Per quanto riguarda l'analisi della tragedia raciniana, è stato ampiamente utilizzato lo scritto di Schlegel *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)*⁴, che mette a confronto principalmente Racine e Euripide, a cui abbiamo aggiunto informazioni relative alla tragedia senechiana. Inoltre, all'interno di questo elaborato si vedrà che, per questioni di semplicità, i personaggi di Racine sono chiamati con i nomi originali francesi, i loro predecessori o successori invece verranno menzionati con il loro nome adattato in italiano. Tale accorgimento viene mantenuto anche nei capitoli successivi. Infine, viene brevemente citata la *querelle* che ha visto come protagonisti i due drammaturghi Racine e Pradon.

Nel capitolo III, servendoci nuovamente dello scritto di Bénichou, abbiamo analizzato la tragedia di Racine nella sua totalità cercando di inquadrarla nella sua epoca, dopodiché è stata riportata, attraverso lo studio di Jacques-Gabriel Cahen⁵, l'analisi della terminologia impiegata dal drammaturgo nelle sue tragedie con particolare attenzione a *Phèdre*. In aggiunta, si è cercato di riportare le informazioni più importanti circa la lettura freudiana realizzata da Francesco Orlando⁶. Infine, è stata presa in considerazione la *querelle* che ha visto protagonisti Roland Barthes⁷ e Raymond Picard⁸. Quest'ultimo, per l'appunto, attacca il collega e altri intellettuali appartenenti alla corrente della *nouvelle critique*.

L'ultimo capitolo, il IV, intende riportare informazioni sull'influenza che Racine ha avuto su Marcel Proust il quale nei suoi scritti cita direttamente e indirettamente, a più riprese, il tragediografo. Tra gli innumerevoli autori a cui Proust si ispira, infatti, Racine ha una posizione di rilievo dal momento che si reperiscono, nella *Recherche*, molti parallelismi con *Phèdre*.

⁴ August Wilhelm Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)*, Valentin Jean-Marie (édition), Artois Presses Université, 2013, pp. 105-183 <<https://books.openedition.org/apu/16427>> [29 agosto 2024]

⁵ Jacques-Gabriel Cahen, *Le vocabulaire de Racine*, Genève, Slatkine reprints, 1970

⁶ Francesco Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971

⁷ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963

⁸ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Utrecht, Jean-Jacques Pauvert, 1965

INTRODUZIONE

1. Cos’è il mito per Jolles

Per poter parlare del mito di Fedra occorre dapprima definire cosa si intenda per “mito”. André Jolles⁹ ricusa tanto la concezione trascendentalista del mito, inteso come superiore al discorso quanto quella immanentista che confonde il mito col discorso. Tracciando, nell’introduzione alla sua opera *Forme semplici*, una sorta di percorso storico-letterario, Jolles parte col trattare la separazione che i critici sono arrivati a operare tra autore e opera d’arte. Al filosofo non interessa l’autore, bensì l’opera che diventa il punto di partenza della sua analisi. A tal proposito sposa la filosofia di Goethe secondo il quale

per designare la sfera dell’esistenza di un essere reale, il tedesco usa la parola *Gestalt* (forma). Con quest’espressione astrae da quanto è mobile e presuppone che qualcosa di omogeneo venga osservato, isolato e fissato nel proprio carattere¹⁰.

È infatti la forma ciò che Jolles ricerca. Dinanzi ad un’opera compiuta, intende eludere da essa tutto ciò che è influenzato dal tempo per conoscere la forma nella sua stabilità. Pertanto indica nove “forme semplici” anteriori al linguaggio scritto ma attualizzate attraverso il linguaggio stesso e attraverso il testo letterario. Ciascuna di queste è la rielaborazione di un certo atteggiamento dell’uomo nei confronti del mondo e della propria esistenza. Oltre al Mito, tra le forme semplici compaiono la Leggenda, la Saga, l’Enigma, la Massima, il Caso, il Memorabile, la Fiaba e lo Scherzo. Il ciclo morfologico di ognuna di queste forme semplici consta di

⁹ Johannes Andreas Jolles (1874-1946) è stato uno storico d’arte, un critico letterario e un linguista. Soggiorna varie volte in Italia e a Parigi. Nel 1902 si trasferisce con la moglie a Friburgo, in Germania, per continuare gli studi di storia dell’arte antica e di archeologia. Nel 1908-1909 consegne la libera docenza in archeologia e arte antica e lascia Friburgo per Berlino. Nel 1915 allo scoppio della Prima guerra mondiale si arruola come ufficiale volontario nell’esercito tedesco. Nel 1916 nel Belgio occupato dall’esercito tedesco viene nominato docente della Facoltà di Lettere e filosofia dell’Università di Gand, dove rimarrà un anno, tenendo anche corsi di Antropologia culturale. Nel 1919 si trasferisce all’Università di Lipsia come professore straordinario di Lingua e letteratura fiamminga e olandese. Nel 1923 in “De Gids” escono il seguito del saggio sulla fiaba nella letteratura occidentale moderna e l’articolo sulla Saga preparatorio a *Forme semplici*. Nel 1930 esce per l’editore Max Niemeyer *Ein-fache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, costituito dagli appunti dei corsi universitari riuniti da Elizabeth Kutzer e Otto Görner. Nel 1933 si iscrive al Partito nazista e nel 1946 muore probabilmente suicida.

¹⁰ André Jolles, *Ein-fache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1930, trad. it. *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 261

una genesi a partire da una “disposizione mentale”, il manifestarsi per mezzo di “gesti verbali” che introducono un elemento di individualità nel collettivo, la progressiva complessificazione in “forme semplici attualizzate”, quindi in “forme artistiche”, e infine l’iconizzarsi in *trasfert* o “oggetti”¹¹.

Occorre tuttavia tornare su un elemento imprescindibile nel processo di individuazione delle forme semplici: il linguaggio. Attuando una similitudine tra linguaggio e lavoro, Jolles introduce tre termini: produrre, creare e interpretare; azioni che in una società avvengono allo stesso tempo e per mano di tre figure distinte (rispettivamente il contadino, l’artigiano e il sacerdote). Analogamente al lavoro, anche il linguaggio compie queste tre azioni. Pierre Brunel, che studia la filosofia di Jolles nella sua *Mythocritique*, individua un esempio interessante che riunisce tutte queste tre attività in un’unica opera: *La Chanson d’Ève*¹² di Van Lerberghe. Dio, avendo creato la prima donna e le cose allo stesso tempo, la incarica in questo testo di dare loro un nome. Questa crea i nomi e lo fa producendo poesia a partire dall’imitazione, per esempio, dei corsi d’acqua: ci troviamo di fronte alla mimesi che dà vita alla poiesi. Ma non solo, contemporaneamente Eva interpreta il mondo perché vede in tutta la creazione la presenza di Dio stesso.

Ritornando al soggetto della nostra analisi, il mito, Jolles fornisce due definizioni a partire dalla lingua tedesca: uno femminile, *Mythe*, che, secondo il dizionario dei Grimm citato dallo stesso Jolles, altro non è che un racconto non attestato analogo alla saga, alla storia o alla favola; l’altro termine, *Mythus*, è maschile¹³. In una nota alla traduzione italiana viene spiegato che Jolles introduce una distinzione semantica tra i due termini mantenuta attraverso la traduzione di *Mythe* in “mito” e *Mythus* in “racconto mitico”.

A differenza della Leggenda che si palesa in modo evidente, il Mito non è altrettanto chiaro. Jolles prende come punto di partenza la Bibbia, nello specifico il racconto della Genesi in cui introduce la nozione di “disposizione mentale”. Si tratta della fase pre-verbale della forma semplice: essa, insieme al “gesto verbale” – su cui si ritornerà a breve –, permette la nascita delle forme semplici stesse. Nello specifico, la disposizione mentale alla base del mito è il dialogo. Il mito, infatti, è una risposta ad una domanda preesistente che può essere stata posta oppure no. Nella parola di Dio, Jolles non vede un’asserzione, bensì un dialogo. L’uomo osserva il mondo e si pone delle domande (come per esempio “che cos’è quella palla splendente in cielo?”) che ricevono una risposta decisiva la quale, per sua natura, non ammette ul-

¹¹ Filippo Fonio, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda*, in «Cahiers d’études italiennes», 2016, 23, p. 154.

¹² Charles Van Lerberghe, *La Chanson d’Ève*, Paris, Société du Mercure de France, 1904

¹³ Cfr. con la definizione fornita da Rudolf Eisler nella seconda edizione del suo *Handwörterbuch der Philosophie* (Dizionario filosofico)

teriori domande. Ricapitolando, «quando il mondo si pone dinanzi all'uomo attraverso una *domanda* e una *risposta*, interviene la forma che chiameremo *mito*¹⁴».

Filippo Fonio, in un articolo sulle *Forme semplici*, nota a giusto titolo che «le due “forme semplici” [mito ed enigma] sono basate sulle attitudini antropologiche [...] della curiosità e del desiderio di scoperta¹⁵» mentre Brunel aggiunge che è proprio dal mistero che nasce il mito: l'uomo si trova di fronte a un qualcosa che non comprende, che per lui non ha causa, pertanto ricerca altre spiegazioni senza ricorrere all'utilizzo della ragione e arriva a crearsi una propria causa del fenomeno che osserva:

Quando dunque sotto l'influsso dominante di una disposizione mentale la pluralità e la molteplicità dell'esistenza e degli avvenimenti concreti si condensano e prendono forma, quando vengono colte dal linguaggio nelle loro unità elementari non divisibili e in architetture linguistiche designano e al tempo stesso significano tale esistenza e tali avvenimenti, diciamo che nasce una “forma semplice”¹⁶.

Dopo aver introdotto la nozione di “disposizione mentale” si può ritornare sui due termini “mito” e “racconto mitico” che si differenziano, come riporta Jolles stesso, in quanto «il *mito* designa la forma semplice scaturita dalla nostra disposizione mentale; per *racconto mitico* intendiamo invece la forma in cui esso si presenta nella sua attualizzazione isolata¹⁷». Nel racconto della Genesi, ogni fenomeno è espresso attraverso un “racconto mitico” (per esempio la creazione del sole e della luna) eppure l'unità permane poiché ogni volta il “mito” si compie nello stesso gesto e infatti il concetto di creazione è il “mito” che conduce *oltre* i singoli “racconti mitici”.

Come già anticipato, la sola disposizione mentale non è sufficiente a fare in modo che nasca una forma semplice; occorre infatti quello che viene chiamato “gesto verbale”, una specie di scintilla che innesca il processo. Situato sul piano che precede l'organizzazione del discorso narrativo, il gesto verbale anticipa la fabula e l'intreccio, in cui si distenderà quello che al momento si presenta come un coacervo di motivi, sequenze e temi.

Secondo Jolles il mondo del mito è una dimensione in cerca di consolidamento: il sole, nel racconto della *Genesi* che egli cita come esempio, non è un astro che un giorno c'è e un altro giorno scompare, ma è unico e, anche se scompare e ricompare, la sua luce è la stessa. Inoltre all'origine del mito, come già stato sostenuto, vi è una domanda alla quale esso ri-

¹⁴ A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., p. 326.

¹⁵ F. Fonio, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda»* cit., p. 159

¹⁶ A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., pp. 287-288.

¹⁷ Ivi, p. 328

sponde; una volta data una risposta, che, come si è detto, non può ammettere ulteriori domande, per Jolles «è sempre presente un *evento*. [...] Attraverso un accadimento rapido, un evento improvviso e innegabile, il mito coglie proprio ciò che è universale ma costante nella sua molteplicità¹⁸». L'evento di cui parla Jolles è appunto il gesto verbale – che nella creazione avviene attraverso la parola di Dio: «Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu.¹⁹», un avvenimento espresso in concetti, ossia, come vengono definite da Jolles stesso “unità caricate di senso”²⁰. Come attesta Fonio, il “gesto verbale” all'origine del mito «viene descritto come un atteggiamento prossimo a quello dell'osservazione scientifica²¹» e infatti la risposta del mito è

preparata dal “gesto verbale” che consiste nell'osservazione e successiva descrizione dell'evento che costituisce la risposta stessa. La molteplicità del reale [...] viene rielaborata, ordinata, sistematizzata attraverso, di nuovo, l'induzione, “gesto verbale” da cui il Mito trae origine.²²

Descrivendo la prima delle nove forme semplici, la Leggenda, Jolles introduce la differenza tra “forma semplice” e “forma semplice attualizzata”. Se si scomodano i termini aristotelici di potenza e atto, si può dire che la “forma semplice” altro non è che una “forma semplice attualizzata” in potenza e viceversa, la “forma semplice attualizzata” altro non è che una “forma semplice” in atto. Infatti «una volta orientata e divenuta significativa, la forma semplice è attualizzata. La Leggenda è una forma semplice; una leggenda particolare o, nel nostro caso, la Vita di san Giorgio, è una forma semplice attualizzata²³». Tutto questo lo si può applicare anche al mito: quest'ultimo è la “forma semplice” nata dalla disposizione mentale di un popolo, mentre il racconto mitico è la sua attualizzazione²⁴. Una volta attualizzata, la forma semplice si avvicina sempre di più alla fissazione della forma artistica, passando dal suo carattere mobile e plurale alla solidità. Esiste uno stato di aggregazione ulteriore alla “forma semplice attualizzata”: la “forma artistica”. Passando dunque da “forma semplice”, che mantiene una sua apertura e una sua permeabilità, a “forma semplice attualizzata” e poi a “forma artistica”, tali caratteristiche vengono perse giacché da “forma” si passa a quello che Jolles definisce “individuo”. Ora, la differenza tra “forma semplice attualizzata” e “forma artistica” non è esplicitata da Jolles se non attraverso un diverso grado di complessità; tuttavia secondo

¹⁸ Ivi, p. 337

¹⁹ *Gen*, I, 1

²⁰ A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., p. 288

²¹ F. Fonio, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda»* cit., p. 167

²² *Ibidem*

²³ A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., p. 289

²⁴ Ivi, p. 328

Fonio si può azzardare che la prima si riferisca ad un corpus di testi simili, un macrotesto o un pre-testo non ancora dotato della nozione di autorialità, mentre la seconda sembrerebbe più vicina al concetto di opera singola, frutto di un autore che opera in un dato momento storico e socio-culturale che lo influenza²⁵.

Jolles teorizza anche una terza forma denominata “forma relativa” – su cui non ci si soffermerà – dove il mito (che in questo caso è chiamato *relativo*) anziché «predire il vero appare derivato, e dunque è solo probabile²⁶».

Dopodiché Jolles si sofferma su quello che viene definito il contro-mito ovvero il mito distruttore, che viaggia di pari passo col mito costruttore, così come l’Apocalisse si trova agli antipodi della Genesi. Di nuovo, compare la tensione tra domanda e risposta: la prima si interroga sulla fine dei tempi, sulla morte; la seconda può dare conforto o sconforto. Fortunatamente, la risposta spesso è confortante come nota Mircea Eliade nel suo *Le Mythe de l’éternel retour*. Eliade mostra, ad esempio, il brivido apocalittico che i poeti latini condividono: Lucano ne *La Pharsalia* o Orazio nell’*Epodo XVI*. Ennesimo esempio è Virgilio quando canta il ritorno dei secoli e la speranza che Roma possa rigenerarsi all’infinito²⁷. In questa utopia Eliade vede « un suprême effort pour libérer l’histoire du destin astral ou de la loi des cycles cosmiques », e un ritorno del « mythe archaïque de la régénération annuelle du Cosmos au moyen de son éternelle recréation par le Souverain ou par le prêtre²⁸ ». Un altro esempio è fornito dai miti scandinavi: Régis Boyer si sofferma sul significato del termine *ragnarök* che designa il giorno del Giudizio. Alcune strofe della *Völuspá* ne descrivono i segni premonitori: il canto di tre galli, il furore di Fenrir incatenato, il formidabile inverno, la scomparsa del sole e della luna, la scossa di Yggdrasill, l’ultimo combattimento tra gli dèi, la deflagrazione universale. Eppure « passé cet effroyable cataclysme va venir la régénération universelle qui retrouve, sublimisé, l’âge d’or initial²⁹ ».

Infine, per quanto riguarda l’iconizzazione della forma semplice in forma di oggetto, Jolles attesta che nel mito tale oggetto è il simbolo. Se nella Leggenda l’oggetto è la reliquia ed essa emana la santità del suo possessore³⁰, nel mito il simbolo, anziché emanare la santità del suo possessore, possiede un suo potere autonomo. Jolles fa l’esempio, sempre appartenente alla *Genesi*, di Giacobbe nel momento in cui, addormentato su una pietra, riceve in sogno

²⁵ F. Fonio, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda»* cit., p. 171

²⁶ A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., p. 334

²⁷ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* cit., p. 25

²⁸ Mircea Eliade, *Le Mythe de l’éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. coll. « Idées/NFR », pp. 157-160

²⁹ Régis Boyer, *Yggdrasill. La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981, p. 201

³⁰ Per ulteriori informazioni si rimanda al capitolo sulla Leggenda in A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., pp. 273-300

da Dio la rivelazione sul futuro della sua discendenza. In *Genesi* 28:11-22 la pietra sulla quale si era coricato Giacobbe diviene il simbolo ovvero quell’«oggetto investito del potere del mito, che detiene tale potere e dal quale il mito erompe all’improvviso come evento effettivo³¹».

2. Il mito nella letteratura comparata

Da un punto di vista comparatistico, il termine “mito” inizia ad essere impiegato solo nel XX secolo con qualche difficoltà: viene interscambiato con, o assimilato al termine “tema” da Trousson e Jeune. Se nel suo saggio del 1965, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*³² Raymond Trousson presenta un’assimilazione tra i due termini, nel 1981 cambierà titolo in *Thèmes et mythes* mostrando, appunto, la necessità di una distinzione. Trousson definisce il “tema” come « l’expression particulière d’un motif, son individualisation ou, si l’on veut, le résultat du passage du général au particulier³³ ». Questo ci porta, di conseguenza, a spiegare la nozione di “motivo”:

une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude – par exemple la révolte – soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n’ont pas encore été individualisés – par exemple les situations de l’homme entre deux femmes, de l’opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc.³⁴

Simon Jeune, dal canto suo, propone di chiamare “tipo” ciò che Trousson identifica col termine “tema”. Il tipo viene definito come

un héros précis, réel ou légendaire [...] qui, doué d’une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé l’imagination des écrivains qui en ont fait le type d’un certain caractère ou d’une certaine destinée³⁵.

Si è di fronte a un vero e proprio problema terminologico al quale si aggiunge una doppia riduzione del mito: a nome dell’eroe principale oppure a una “situazione particolare”. Brunel fornisce l’esempio di Oreste, preso in esame da Jean-Louis Backès³⁶: il nome è appunto Oreste e la “situazione particolare” l’obbligo che ha di uccidere la madre per vendicare il padre. Ora, esistono nella storia della letteratura dei matricidi che non si chiamano Oreste (ad esempio Alcmeone) e degli Oreste che non sono matricidi (l’Oreste di Omero). Pertanto Brunel propone una soluzione, ossia il considerare il mito un insieme irriducibile né a una situazione

³¹ A. Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura* cit., p. 345

³² Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*, Paris, Minard, 1965

³³ Ivi, p. 13

³⁴ Ivi, p. 12

³⁵ Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1967, p. 63

³⁶ Jean-Louis Backès, *Oreste*, Paris, Bayard, 2005

particolare (che Trousson chiama « thème de situation³⁷ ») né a un tipo (che Trousson chiama « thème de héros³⁸ »): il tipo potrebbe essere confuso con un avatar dell'eroe mitico giacché, cristallizzato in un dato momento delle sue gesta, può far pensare, secondo quanto sostiene Brunel, che le sue rappresentazioni anteriori siano “cancellate”; la situazione, similmente, è il risultato di una semplificazione del dato mitico.

Ponendosi nello stesso solco di Jeune, Brunel chiama “tipo” ciò che per Trousson è il “tema” e “tema” ciò che per lui è il “motivo”. Infatti, per Trousson, la rivolta è un “motivo” e Prometeo, la sua personificazione, è un “tema”. Brunel, dal canto suo, propone che la rivolta sia considerata un “tema”, mentre alcune delle caratteristiche di Prometeo lo rendono il “tipo” del rivoltoso. Per quanto riguarda il motivo, che lo si consideri un elemento variabile del mito³⁹ (come fa Lévi-Strauss) oppure un elemento iterativo⁴⁰ (come sottolinea Gérard Genot), si tratta comunque di un “elemento” che l’analisi deve evidenziare.

Secondo Tomaševskij⁴¹, il mito altro non è che un «sistema di motivi». Tale definizione porta a considerarlo un racconto, tuttavia questo non vuol dire che ogni racconto sia un mito, come suggeriscono Welleck e Warren che si rifanno al senso aristotelico della parola *muthos*⁴². A.J. Greimas, volendo distinguere il racconto mitico da altri tipi di racconto, gli assegna la caratteristica della ridondanza: esso reitera formule, sequenze e rapporti; inoltre, il racconto mitico può generarne altri attraverso la ripresa di elementi costitutivi (che Lévi-Strauss chiama « mythèmes »). Tale ridondanza permette la comparazione tra due o più racconti mitici che, secondo Greimas, ha due scopi: la descrizione dell’universo mitologico e la definizione della struttura del mito-racconto⁴³. Per Denis de Rougemont, invece, il mito è un racconto simbolico che riassume infinite situazioni più o meno analoghe e permette di cogliere al suo interno relazioni costanti. Più specificamente « les mythes traduisent les *règles de conduite* d’un groupe social ou religieux⁴⁴ »; infatti si parte dall’elemento sacro attorno al quale si raggruppa una società. Anche per Denis de Rougemont il mito non ha autori: la sua origine è oscura ed esercita sull’uomo un potere a sua insaputa. Inoltre, non si può criticare poiché silenzia la ragione o almeno la rende inefficace.

³⁷ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* cit., p. 29

³⁸ Ivi, p. 30

³⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240

⁴⁰ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* cit., p. 30

⁴¹ Boris Viktorovič Tomaševskij, *Teorija literatury*, 1925, trad. e introduzione di Maria Di Salvo, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978

⁴² P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* cit., p. 31

⁴³ Algirdas Julien Greimas, *Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mythique*, in « Communications », n° VIII, 1966, p. 31

⁴⁴ Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, Paris, Plon, 1939, p. 5

Pierre Albouy, in *Mythes et mythologies dans la littérature française*, distingue il “mito” dal “mito letterario”: il primo concerne il mondo religioso ovvero quel mondo da cui nasce; il secondo è circoscritto alla sola letteratura⁴⁵. A tal proposito Philippe Sellier, indicando analogie e differenze tra mito e mito letterario, sostiene che il mito *tout court* (definito etno-religioso) è un « récit fondateur ». Tale racconto fondatore,

en rappelant le temps fabuleux des commencements, [il] explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes. Placé hors du temps ordinaire, le mythe se distingue de la saga, où se décèle un ancrage historique⁴⁶.

Inoltre tale racconto primario è anonimo e collettivo perché elaborato oralmente dalle diverse generazioni di un popolo e quindi sottoposto a cambiamenti; è ritenuto veritiero perché storia sacra recitata in circostanze precise e che si differenzia da altri racconti di finzione (fiabe, favole ecc.); in più ricopre una funzione socio-religiosa in quanto collante per il popolo al quale fornisce norme di vita. I personaggi principali del racconto primario agiscono secondo movimenti lontani dalla ragione tant’è che Sellier afferma che « leur logique est celle de l’imaginaire⁴⁷ ». Un altro tratto distintivo del mito primario è che possiede forti opposizioni strutturali. Il mito secondario, o letterario, invece, per Sellier è dato da una sottrazione di alcune di queste caratteristiche: innanzitutto non è etno-religioso; non può essere anonimo né collettivo giacché, una volta messo per iscritto, è indissolubilmente legato al suo autore; infine non è possibile attribuirgli alcun tipo di statuto di veridicità, bensì di finzione. Per quanto riguarda Georges Dumézil, sebbene egli riconosca che il mito sia anteriore alla sua trasposizione letteraria e gli conferisca come funzione primaria quella di giustificare ed esprimere l’organizzazione sociale e politica tramite il rito, la legge o il costume, è obbligato a riconoscere che il mito è un linguaggio e che l’uomo dispone soprattutto di testi mitologici⁴⁸. Per esempio, studiando i testi che raccontano il mito di Arianna, Dumézil riscontra analogie con diversi racconti della tradizione giapponese degli *otogi-zōshi*⁴⁹.

Brunel sostiene che se si considera la letteratura comparata un ampliamento della storia della letteratura nazionale, studiare il mito significa, in poche parole, “ricercare la sua origine”. Tuttavia, questa ricerca sarà infruttuosa giacché il mito affonda le sue radici nella notte dei tempi o nel non scritto. Di questo avviso è Blumenberg secondo il quale il mito è sempre

⁴⁵ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 9

⁴⁶ Philippe Sellier, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?*, in « Littérature », 1984, n° 55. La farciusse. Intertextualités au XVIe siècle, p. 113

⁴⁷ Ivi, p. 114

⁴⁸ Georges Dumézil, *Mythe et Épopée*, Paris, Gallimard, 1968, t. I, p.10

⁴⁹ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* cit., p. 32

un’occorrenza del mito stesso, la cui origine è insondabile: «il mito fondamentale non è ciò che esiste all’inizio ma ciò che resta alla fine, ciò che fu in grado di soddisfare le ricezioni e le aspettative⁵⁰».

Occorre, come sottolinea Brunel, ricercare lo «schema» che genera il mito se si prende per buona la definizione che fornisce del mito Gilbert Durand: « un système dynamique de symboles, d’archétypes et de schèmes [...] qui, sous l’impulsion d’un schème, tend à se composer en récit⁵¹ ». Tale schema può, appunto, essere un archetipo, una relazione psicanalitica, un conflitto sociologico o religioso. La fortuna letteraria di un mito si dovrà all’impronta che un archetipo lascia nella psiche individuale o collettiva, pertanto si riterrà che un mito sia tanto più “autentico” quanta più sarà la forza che ha l’archetipo nel risveglierlo. Di questo avviso è André Green, secondo il quale, riporta Brunel, la versione di Eschilo dell’*Oresteia* è più autentica perché “strutturalmente vera”⁵². Lévi-Strauss, dal canto suo, sostiene che tutte le versioni di un mito sono ugualmente vere poiché quest’ultimo è l’insieme di tutte le sue varianti⁵³.

3. Il mito Phèdre

Dopo questa breve introduzione teorica sul mito, è possibile affrontare il mito di Fedra: saranno analizzate principalmente, nel capitolo II, la tragedia euripidea, quella senechiana e quella raciniana; inoltre si daranno informazioni anche su altre riscritture in modo da creare un palinsesto delle rappresentazioni della noverca.

Come si è visto, alcuni critici ritengono sia impossibile risalire alla prima versione del mito; tuttavia è possibile, nel caso di miti secondi o letterari, risalire alla prima versione scritta dove compare il personaggio di Fedra: si tratterebbe però in un caso di una tragedia euripidea ormai andata perduta e di cui si posseggono solo alcuni frammenti, l’*Ippolito velato* (*Ιππόλυτος καλυπτόμενος*). L’altra versione, sempre di Euripide ma fortunatamente intatta, è l’*Ippolito coronato* (*Ιππόλυτος στεφανοφόρος*) la cui prima rappresentazione, risalente al 428 a.C., ha fatto vincere al drammaturgo il concorso teatrale delle Dionisie⁵⁴.

Se si volessero ricercare gli elementi costitutivi del mito, ovvero i *mythèmes*, all’interno del racconto di Fedra per individuare i cosiddetti capisaldi, si dovrebbe lavorare a livello della

⁵⁰ Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito* (1979), traduzione di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1991, p. 219

⁵¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.64

⁵² P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours* cit., p. 34

⁵³ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* cit., p. 240

⁵⁴ Euripide, *Ippolito*, a cura di Davide Susanetti, Milano, Feltrinelli, 2023, p. 149

frase come propone lo stesso Lévi-Strauss⁵⁵. Inoltre, si potrebbe adottare la teoria di Trousson individuando le costanti e gli elementi ricorrenti del racconto (e le sue varianti). Per il racconto di Fedra sarebbe più opportuno parlare di *thème de situation* piuttosto che di *thème du héros* poiché, come si vedrà verso la fine del capitolo II, mentre nelle sue riscritture contemporanee la donna non mantiene nemmeno il suo nome, gli studiosi vi riconoscono l'archetipo di Fedra proprio attraverso la riproduzione del tema il cui nucleo è per l'appunto l'innamoramento per il figliastro. Il tutto può essere pertanto condensato nel desiderio d'incesto. Si obietterà, a giusto titolo, che il tema dell'incesto viene piuttosto associato al mito di Edipo. Tuttavia la piccola differenza tra i due temi è che Edipo giace con sua madre (senza esserne a conoscenza) mentre Fedra, perlomeno nelle versioni che saranno largamente analizzate più avanti, non consuma questo suo amore, bensì ne è solo tormentata tanto da darsi la morte.

La colpa della protagonista, inoltre, non risiede tanto nell'amore – basti pensare che in Euripide, Seneca e Racine si tratta di una vendetta della dea dell'amore – quanto nell'accusa di stupro (o di tentato stupro che sia). Tale accusa, che avvenga tramite una lettera, a voce o attraverso qualche altro personaggio, è confermata da Fedra stessa, il che rende quest'ultima, senza ombra di dubbio, colpevole per la conseguente morte del figliastro.

O ancora, non in tutte le versioni Fedra e Ippolito sono matrigna e figliastro (si prenda come esempio la tragedia di Pradon dove la donna è solo fidanzata di Teseo) eppure lo scandalo e le sue implicazioni morali non sono da meno rispetto alla storia concepita da Euripide. Punto di svolta del mito, poi, è il personaggio di Teseo, o meglio la sua assenza: che sia letteralmente all'inferno o solamente ritenuto morto, la sua non-presenza è terreno fertile per tutte queste Fedre perché è ciò che permette loro di confessare l'amore che provano per il giovane Ippolito, il punto di non ritorno che porterà alla morte di quasi tutti i personaggi.

Basterebbero questi tre personaggi per far sì che esista la storia poiché, se si prende come esempio la nutrice, si potrebbe pensare che il suo sia un ruolo chiave: è colei che consiglia e corrompe, suo malgrado, la padrona; quella che la esorta ad aprirsi col figliastro eppure questo ruolo sembra non ricoprire altro che una mera funzione di “aiutante”, superflua poiché il desiderio di Fedra stava già, nel punto del racconto in cui la nutrice viene a conoscenza del suo segreto, prevaricando sulla psiche della regina. In altre parole, il mito non ha bisogno della nutrice per compiersi, bastano la maledizione di Afrodite/Venere che fa perdere la ragione a Fedra e l'assenza del marito. Le pressioni della serva velocizzano, in altri termini, la ripida di-

⁵⁵ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* cit., p. 233

scesa agli inferi di tutti i personaggi. Del parere opposto è Susanetti, il quale nell'introduzione all'edizione di *Ippolito* che ha curato sostiene che Fedra e il figliastro sarebbero personaggi statici senza la nutrice. Nutrice che assume il ruolo di doppio di Afrodite poiché difende le ragioni della dea e spinge, per l'appunto, la regina a confessare il suo amore⁵⁶. Un altro personaggio secondario come l'amico/servo di Ippolito (in Euripide senza nome, in Seneca Nunzio e in Racine Théramène) ricopre un mero ruolo di confidente all'inizio della storia e di illustratore della morte del principe che avviene fuori dalla scena, un'altra funzione tutto sommato non essenziale al riconoscimento del mito. O ancora, Aricie che compare in Racine ma non nei suoi predecessori come contraltare amoroso di Ippolito a Fedra non cambia il nucleo della storia che resta appunto invariato.

Dunque può darsi che parlare di tema di situazione, come afferma Brunel, sia un modo per semplificare il mito riducendolo appunto alle sue “forme semplici”, eppure è attraverso questi schemi semplici che l'uomo può individuare costanti e varianti nel palinsesto mitico e, di conseguenza, letterario.

⁵⁶ Euripide, *Ippolito* cit., p. 26

CAPITOLO I

1.1 La metafisica del Giansenismo

L'origine del movimento giansenista affonda le sue radici nello scambio di idee che ebbe luogo dal 1617 circa al 1635 tra Jean-Amboise Duvergier de Hauranne, abate di Saint-Cyran (di cui porta il nome) e il suo amico olandese Cornelis Jansen (conosciuto anche come Giansenio), vescovo di Ypres. I due progettavano in segreto una riforma della Chiesa cattolica, ma dei loro progetti rimase solo un libro latino di Jansen, l'*Augustinus*⁵⁷ – una specie di compendio di Sant'Agostino – e l'impronta lasciata da Saint-Cyran sul convento di monache di Port-Royal-des-Champs. Richelieu imprigionò Saint-Cyran nel 1638 e il papato condannò l'opera di Jansen, dopodiché nel 1656 la Sorbona cacciò Antoine Arnauld in quanto erede di Saint-Cyran e difensore di Giansenio. Nonostante questo, il giansenismo continuò, appoggiandosi al monastero di Port-Royal che venne raso al suolo nel 1710⁵⁸ al culmine della persecuzione portata avanti dal Re Sole, Luigi XIV.

I giansenisti pensavano che la salvezza dell'uomo dal peccato originale potesse risultare solo dal favore di Dio e non dallo sforzo umano, poiché l'uomo era ritenuto incapace di ottenere da solo la Grazia; pensare diversamente significava mettere l'uomo al livello di Dio e rendere vana la venuta e le sofferenze di Cristo. Nell'ambito della morale, i giansenisti sostenevano la tesi più rigorosa: che si trattasse della vita individuale o dell'organizzazione della Chiesa, criticavano l'allentamento dei costumi e la corruzione dei principî cristiani⁵⁹.

Come riporta Bénichou, Jansen stimava che l'uomo, corrotto dal peccato originale, non avesse più in sé, nelle sue sole forze, il mezzo di avanzare verso la salvezza; occorreva dunque che la Grazia fosse indipendente da meriti e demeriti e che fosse gratuita e irresistibile. La dottrina di tale Grazia irresistibile (o efficace, « grâce efficace ») posava su una rappresentazione oscura del peccato originale e della successiva caduta. Ma una tale idea della caduta era solo l'attuazione teologica di un partito preso di diffidenza e severità verso l'uomo, la sua natura e le sue pulsioni. La dottrina della Grazia efficace era legata a un certo tipo di attitudine

⁵⁷ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 77

⁵⁸ Ivi, p. 78

⁵⁹ *Ibidem*

accusatrice nei confronti dell’umanità e ne era la realizzazione universale e astratta piuttosto che la fonte⁶⁰.

Il giansenismo era una religione di condanna dei liberi costumi e tendeva, come tutte le dottrine intransigenti, ad attaccare coloro ai quali mancava il rigore morale. La teologia giansenista era destinata, insomma, a schiacciare ogni forma di spiritualismo, persino cristiano, che non si accompagnasse ad una negazione dei valori umani. Bénichou ricorda in proposito che nel XVII secolo si era sviluppato un idealismo ottimista che confidava nella crescita naturale dell’uomo: era proprio questo il nemico del giansenismo. Tale idealismo, denunciando la fiducia nell’umano, ritenuta « illusion criminelle⁶¹ », intendeva al contempo, attaccare l’aristocrazia. Infatti, questo ottimismo morale affondava le sue radici nella classe privilegiata: i nobili, sentendosi tali non solo di sangue, ma anche di spirito, si elevavano al di sopra di tutti, proiettandosi dunque in una sorta di “grandezza ideale”. Questo aspetto era aspramente condannata da Port-Royal, che avrebbe definito questa fiducia nell’umano « chimère de la créature déchue⁶² ». Il costante richiamo al mito della caduta da parte dei giansenisti mirava alla condanna di ogni morale e di ogni sistema di relazioni sociali; il monastero cercava di minare gli ideali aristocratici ereditati dal Medioevo mettendo in conflitto l’idealismo e la religione.

Il cristianesimo, riporta Bénichou, portava in sé un principio di universalità e di vincolo, una legge che si opponeva all’orgoglio dei grandi e che permetteva alla Chiesa di avere un ruolo regolatore in termini di moralità, anche se in realtà tale funzione veniva raramente esercitata. La storia della Chiesa, infatti, aveva in parte sposato la visione del mondo laico di cui aveva riprodotto le istituzioni e i costumi. Nel campo della morale, il sacro e il profano, nonostante fossero distinti, si compenetravano. È su questo compromesso che si edificava l’idealismo cavalleresco nel quale la carità cristiana e la gloria umana, due anelli della stessa catena⁶³, si conciliavano senza che l’una sopraffacesse l’altra.

Il compromesso laico tra religione e mondo, tra Grazia e natura si ritrovò intatto dopo il fallimento della Riforma: una certa valorizzazione dell’uomo naturale e delle sue ambizioni continuò ad avere spazio nel cattolicesimo, nella misura in cui il dogma lo permetteva. Henri Brémont, con l’espressione « humanisme dévot⁶⁴ », si riferisce a quella visione favorevole

⁶⁰ Ivi, pp. 79-80

⁶¹ Ivi, p. 81

⁶² *Ibidem*

⁶³ Ivi, p. 82

⁶⁴ Henri Brémont, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, t. I *L'humanisme dévot*, Paris, Bloud et Gay éditeurs, 1916 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580043c.texteImage>> [17 novembre 2024]

alla natura umana, ai suoi doni e alle sue facoltà spontanee che il giansenismo doveva aborrire. La dottrina di Brémond stabiliva tra la natura e la carità dei “gradini” che portavano l’uomo alla perfezione e, nel suo ottimismo, prevedeva una regione intermediaria tra il desiderio e la santità in cui la natura umana riusciva ad accedere a Dio senza uscire da sé stessa. L’uomo si sdoppiava e facendo ciò riusciva a sfuggire per metà alla sua decadenza⁶⁵.

Un altro punto di vista che Bénichou riporta – e che reputiamo interessante citare – è quello di Jean Desmarets de Saint-Sorlin, definito dallo stesso critico uno dei nemici del Giansenismo. Nel suo *Délices de l’Esprit*⁶⁶, Desmarets descrive i gradi intermediari che portano l’uomo dai piaceri carnali all’unione con Dio. Nell’opera si trovano la glorificazione delle potenze nobili dell’uomo, l’ottimismo morale e teologico e la natura aristocratica di quelle « délices » su cui Desmarets fonda il suo ottimismo. Le prime sono le « délices des Arts », frutto di un raffinamento del gusto; dopodiché si trovano le « délices des Sciences » più spirituali delle prime; poi si passa alle « délices de la Fortune » ovvero quelle che riguardano la potenza o la grandezza umane e infine si trovano le « délices de la Vertu », che occupano la posizione più elevata prima dell’unione mistica. È attraverso l’attrazione proveniente da questa regione intermedia tra la natura e Dio che l’uomo è attirato verso il cammino della salvezza⁶⁷.

Tra le manifestazioni dello spirito aristocratico, quelle che più si avvicinano alla concezione dell’amore sono in stretta correlazione con il cristianesimo ottimista, il quale improntato alla concezione cortese dell’amore vede nell’amore terrestre epurato una bozza imperfetta dell’amore di Dio e delle cose celesti. Dai trovatori in poi, come attesta Bénichou, si assimilava l’amore profano purificato ad un’adorazione per le creature intermediarie tra l’uomo e Dio: i Santi, la Vergine, gli angeli. Questo tipo di cristianesimo, definito da Bénichou « christianisme de sublimation⁶⁸ », trasfigurava ed elevava il cuore umano verso la divinità e culminava nella preghiera mistica. Port-Royal si situava agli antipodi di questa concezione poiché ostile ad ogni tipo di misticismo. Basti pensare a Pascal, il quale distingue la *Grazia*, che tocca l’eletto in terra, dalla *Gloria*, accessibile solo in cielo. Questo dibattito sul misticismo lasciava trasparire un problema legato all’istinto dell’uomo: ci si chiedeva se fosse possibile che esso si potesse purificare, che potesse legare la sua soddisfazione ad un oggetto ideale e che

⁶⁵ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 83

⁶⁶ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Délices de l’esprit*, Paris, Augustin Besoigne, 1675 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57523q.r=%22Les+D%C3%A9lices+de+l'esprit%22>> [17 novembre 2024]

⁶⁷ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 85

⁶⁸ Ivi, p. 87

potesse mettersi al servizio del bene. La morale giansenista giustificava, attraverso l'idea della corruzione dell'uomo, la sua diffidenza nei confronti della sublimazione dell'istinto.

Nel 1665 scoppiò un altro dibattito – nel quale, si vedrà più avanti, si intrometterà anche Racine –, relativo alla preghiera, che vide opporsi Pierre Nicole e Jean Desmarests. Quest'ultimo accusava i giansenisti di voler sopprimere completamente la preghiera come mezzo di ascensione spirituale dell'uomo verso Dio, e Nicole rispose nel suo *Visionnaires* con una critica a questo atteggiamento, che posava su un dubbio: il fatto che esistesse una sensibilità ideale nell'uomo. Era difficile infatti distinguere la preghiera naturale, nella quale gli slanci verso Dio sono puri impulsi umani ispirati dagli interessi e dove pertanto la Grazia non ha alcun ruolo, dalla preghiera sovrannaturale i cui slanci invece sono ispirati da Dio stesso. L'uomo non ha i mezzi per discernere nettamente questi due tipi di preghiera, inoltre esistono delle forze interne in contrasto tra loro: « l'amour-propre » e « le démon⁶⁹ ».

Da tutto questo nasce la psicologia pessimista inseparabile dalla teologia giansenista: il perfezionamento della spiritualità mistica, ritenuto un effetto della Grazia, sarebbe, in definitiva, solo un perfezionamento dell'orgoglio. L'uomo si lusinga di conoscere Dio ma in realtà conosce soltanto il piacere di un privilegio raro di cui si crede il beneficiario; nel favore, Nicole pensa di trovare il disordine del cuore umano, spiritualizzato da un falso linguaggio mistico; l'estasi che la preghiera dona sarebbe soltanto « le règne tranquille de l'amour-propre⁷⁰ » e se l'anima crede di essere in un'unione con Dio, per Nicole, in realtà è il demonio a procurarle tale pace. La posizione di Nicole, dunque, getta il dubbio sul valore del sentimento che l'uomo può provare della sua condizione. Tale dubbio investe ogni forma di introspezione, considerandola soggetta alle forze ingannevoli dell'amor proprio. Ne risulta che l'uomo è un essere oscuro a sé stesso, che ignora le sue motivazioni e agisce senza conoscer-si⁷¹.

La teologia, la psicologia e la religione di Port-Royal tendono tutte a negare qualsivoglia estensione eroica o divina della natura dell'uomo. Tale negazione si estende a tutti i gradi dell'ambizione umana (Mauron riporta che Racine era estremamente ambizioso⁷², dunque questo suo tratto doveva per forza scontrarsi con la concezione giansenista), dalla virtù alla preghiera mistica, e si manifesta tanto nell'analisi del cuore umano quanto nei dibattiti sulla

⁶⁹ Ivi, p. 88

⁷⁰ Pierre Nicole, *Les visionnaires, ou seconde partie des lettres sur l'hérésie imaginaire*, t. II, Liège, Adolphe Beyers, 1667, p. 306 (grafia contemporanea) <<https://books.google.sm/books?id=49M7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>> [17 novembre 2024]

⁷¹ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 89

⁷² C. Mauron, *L'Inconsciente dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 258

Grazia. Per quanto riguarda la Gloria, Pascal pensa che essa appartenga al dominio intellettuale. La dignità umana avrebbe un suo fondamento nella conoscenza razionale, fatta di definizioni chiare e prove incontrovertibili, la quale infatti potrebbe essere la sola a rispondere alla pretesa del pensiero. Ciononostante tale conoscenza ha i suoi limiti perché non si può definire tutto né provare tutto, dunque la ragione obbliga ad ammettere nozioni indefinite e assiomi non provati. Di conseguenza, ogni certezza si fonderà per Pascal su un'evidenza che non ha niente a che fare con la ragione e che il filosofo chiama « cœur », « instinct⁷³ » e « lumière naturelle⁷⁴ ». L'unica forma di certezza di cui l'uomo dispone non giova alla sua Gloria perché, secondo Pascal, egli non potrebbe essere fiero di conoscere qualcosa che non ha dimostrato. Infatti, la certezza che dà il cuore non presuppone nessun tipo di attività da parte dell'uomo e deriva dalla natura che lo costringe a credere senza nemmeno interellarlo. Pertanto l'uomo mantiene il desiderio di una conoscenza perfetta che purtroppo resta vano. Inoltre, ragione e cuore sono coinvolte in un continuo scontro tra forze, il quale può essere assimilato a quello tra la grandezza e la miseria: entrambe si distruggono a vicenda ma allo stesso tempo si rinforzano e nuocciono a sé stesse. Nello scontro, sostiene Pascal, l'ultima parola appartiene sempre al cuore⁷⁵ (come nel confronto tra grandezza e miseria è quest'ultima a trionfare). La ragione vorrebbe capire ciò che è, possedere la verità in modo diretto, ma questo non è possibile e viene sconfitta di fronte all'evidenza. È imperfetta e il suo ruolo non è quello di avvicinare l'uomo alla conoscenza di Dio, bensì di ampliare il solco che separa il peccatore dalla verità: lascia sospeso, tra la conoscenza umana e un oggetto che la trascende, un passaggio brusco che solo la Grazia può operare e che porta dall'evidenza naturale a quella sovrannaturale.

Si è visto che alla base del giansenismo vi è una combinazione di Grazia efficace, santità combattiva, pedantismo, cospirazione e pratiche magiche tanto da far supporre a Mauron che possa trattarsi di una nevrosi collettiva⁷⁶. Già nella posizione di Giansenio e Saint-Cyran, che era quella di fare guerra al colosso che era (e che è tuttora) l'istituzione della Chiesa, si poteva intuire una volontà inconscia di punizione⁷⁷ che si rifletteva anche nella posizione dottrinale stessa. Tra l'altro, Saint-Cyran aveva scritto un testo in cui provava a dimostrare il diritto al suicidio quando il fine era quello di donare il corpo al re in tempo di carestia⁷⁸. La

⁷³ Blaise Pascal, Texte de l'édition Brunschvicg. Édition précédée de la vie de Pascal par Mme Périer, sa sœur. Introduction et notes par Charles-Marc des Granges, *Pensées*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964, p. 147

⁷⁴ B. Pascal, Auteur du texte et al. *De l'autorité en matière de philosophie ; De l'esprit géométrique ; Entretien avec M. de Sacy / Pascal ; nouv. éd., avec une introd. et des notes historiques et philosophiques, par L. Robert,...*, Paris, F. Alcan, 1886, p. 51 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496421v/f60.image.r>> [17 novembre 2024]

⁷⁵ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 94

⁷⁶ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 191

⁷⁷ Ivi, p. 192

⁷⁸ Ivi, p. 190

struttura caratteristica della nevrosi ossessiva del giansenismo, quale viene analizzata da Mauron, è la seguente: l’Io, terrorizzato dal contagio di una corruzione nefasta, fa di tutto per evitarla o lavar via qualsiasi traccia. Tale corruzione è quella del desiderio represso. Se l’Io accettasse la sua colpevolezza, allora si manifesterebbe una melanconia morbosa, ma fintantoché lo stesso soggetto la rifiuta, la lotta ossessiva continua.

Il problema della salvezza, si è visto, è che è assoluta oppure non esiste affatto; l’anima, per essere salvata, deve essere assolutamente esente da ogni contatto col desiderio naturale. Tuttavia l’uomo non possiede questo potere di controllo. Da solo non può raggiungere la purificazione, per questo necessita della fiamma della *Grazia*. L’angoscia giansenista è formata da vari aspetti: una sorta di purezza “sterile” che è indipendente dai mezzi umani, la certezza di perderla al minimo sfioramento, il terrore del contagio e la supplica perpetua di aiuto⁷⁹. Inoltre, l’angoscia giansenista non si placa se si pensa che il minimo errore può compromettere un’eventuale ricompensa ultraterrena. Se si considera, come suggerisce Mauron, la mediocrità delle anime ossessionate e l’assenza di una tecnica spirituale rigorosa, si ammetterà che le purificazioni gianseniste sono in realtà scrupoli nevrotici che distruggono l’Io impedendogli di vivere. E non solo impediscono di vivere all’Io eroico, ma anche all’Io normale, sede della volontà personale e organo complesso delle relazioni con l’ambiente. È così che il giansenismo tronca i rapporti tra natura e Dio.

Da un punto di vista psicologico, il giansenismo « nie les sublimations, avec une telle violence que n’importe quel acte du moi devient coupable puisqu’il utilise nécessairement des énergies instinctives. Il n’y a plus ni système de pensée, ni système social valables⁸⁰ ». Delle tre istanze della psiche, distrutto l’Io, restano solo un corpo preda di istinti e il Super-Io che li giudica. La personalità giansenista appare dunque dissociata tra sovra-natura e natura decaduta. Mauron pone tuttavia l’attenzione anche su ciò che di positivo ha prodotto il giansenismo: la carità che fiorisce in modi peculiari dalla spiritualità di Saint-Cyran all’ardore di Pascal all’umanità del medico Hamon⁸¹, tutte persone a cui Racine ha voluto bene⁸².

1.2 L’inconscio nella vita di Racine

In questo paragrafo sarà introdotta l’analisi dell’inconscio raciniano; analisi ripresa, poi, nel capitolo III e applicata alla Fedra. Occorre soffermarsi brevemente sul termine di psicocri-

⁷⁹ Ivi, p. 194

⁸⁰ Ivi, p. 195

⁸¹ Del rapporto che legava Racine a Jean Hamon, si legga J. Pommier, *Aspects de Racine. L’histoire littéraire d’un couple tragique*, Paris, Nizet, 1954, pp. 29-35

⁸² C. Mauron, *L’Inconscient dans l’œuvre et la vie de Racine* cit., p. 195

tica ovvero sul metodo d'indagine che si adopererà. Essa, così come Charles Mauron la intende, si distingue dalla psicanalisi medicale per scopo e metodo: quest'ultima si fonda su associazioni di idee, sogni e reazioni del malato e il materiale è fornito al medico con (supposta) sincerità. Purtroppo per noi, Racine è morto da secoli pertanto non può fornire elementi all'indagine. Inoltre il medico si interessa al paziente perché intende curarlo; nel nostro caso ci si interessa a Racine in quanto artista e il materiale di partenza non è la sua vita, bensì la sua opera. Inoltre, se l'analisi medica parte dal materiale per giungere all'uomo, la psicocritica parte dal materiale e vi ritorna passando dall'uomo⁸³. È per questo che la psicanalisi letteraria è una branca della critica. Il problema della critica scientifica è determinare quali siano i fattori essenziali di un'opera d'arte: senza dubbio sono sociali, e il critico pertanto si richiamerà alla storia e alla sociologia per valutarli, ma entrano in campo anche fattori psicologici personali fra cui l'inconscio.

Per Mauron la struttura psichica, inconscia e analizzabile, di un autore si riflette nella sua opera che la determina in una certa misura. Il compito è quello di definire questa misura analizzando in profondità ogni opera per scovarvi la psiche del suo autore.

1.2.1 L'infanzia

Come riportano Jean Pommier⁸⁴ e lo stesso Charles Mauron⁸⁵, i documenti biografici che abbiamo su Racine sono pochi e si raggruppano alle estremità temporali di due opere, prima di *Andromaque* e dopo *Phèdre*. Durante il pieno periodo di creazione di Racine, invece, non si sa quasi niente di lui. È possibile tuttavia, come fa Mauron, dividere la vita del drammaturgo in quattro fasi: dal 1639 al 1655 si posseggono solo atti di stato civile; dal 1655, l'anno di entrata nelle Petites Écoles di Port-Royal, al 1666, l'anno della querelle con Nicole, si hanno testi e lettere; dal 1667, quando compare *Andromaque*, al 1677, quando compare *Phèdre*, non si ha niente se non le opere; infine dal 1677 alla morte nel 1699, ci giungono poche lettere e documenti vari⁸⁶.

Come è noto, Racine perse la madre a soli tre mesi di vita, il padre si risposò con Madeleine Vol, ma morì poco dopo, nel 1643 a ventisette anni⁸⁷, quando il figlio aveva tre anni e tre

⁸³ Ivi, pp. 17-18

⁸⁴ J. Pommier, *Aspects de Racine. L'histoire littéraire d'un couple tragique* cit., p. XI

⁸⁵ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 25

⁸⁶ Ivi, p. 185

⁸⁷ G. Forestier, *Chronologie in Racine, Œuvres complètes* cit., p. LXXI

mesi. Quest'ultimo pertanto fu allevato dalla nonna paterna, Marie Desmoulins⁸⁸. Mauron nota che la condizione di orfano ricompare in modo ossessivo nei personaggi delle tragedie raciniane: Astyanax, Britannicus, Bajazet, Atalide, Monime, Eriphile, Esther, Eliacin.

La sorella, Marie, fu affidata agli Sconin dopo la morte di parto della madre. Gli Sconin, ricorda Mauron, non erano una famiglia molto espansiva, perlomeno nei confronti del piccolo Jean secondo ciò che riporta il figlio nelle Memorie quando durante le feste organizzate a casa del nonno Pierre Sconin: « Mon père disait qu'il était comme les autres invité [sic] à ce repas, mais qu'à peine on daignait le regarder⁸⁹. » Jean Racine aveva nove anni quando il nonno paterno, Jean, considerato come un padre, morì e, non appena ciò accadde, la nonna Marie ne approfittò per raggiungere a Port-Royal sua sorella e sua figlia. Se ne conclude che il nonno non fosse un entusiasta del convento e che probabilmente aveva impedito alla moglie di recarvisi. Mauron riporta due testi che descrivono l'animo della donna e che vale la pena di leggere:

La pauvre Mme Racine m'écrivit que vous lui avez fait la charité de lui parler, dont elle est très consolée... C'est une très bonne femme, vous le verrez. (Lettre de la Mère Angélique à M. Le Maître, mai 1653.)

...il faudrait que je fusse le plus ingrat du monde, si je n'aimais une mère qui m'a été si bonne, et qui a eu plus de soin de moi que de ses propres enfants. (Lettre à Marie Racine, 23 juillet 1663.)⁹⁰

Della figlia di Marie, Agnès, che aveva dodici anni più del poeta, Racine scriverà in una lettera a Madame de Maintenon, moglie morganatica del Re Sole:

J'ai une tante qui est supérieure de Port-Royal, et à laquelle je crois avoir des obligations infinies. C'est elle qui m'apprit à connaître Dieu dès mon enfance, et c'est elle aussi dont Dieu s'est servi pour me tirer de l'égarement et des misères où j'ai été engagé pendant quinze années. (4 mars 1698.)⁹¹

Agnès, che sentì la vocazione a dodici anni, entrò a quindici anni, dopo aver ricevuto la benedizione da Saint-Cyran, a Port-Royal dove divenne poi madre Agnès de Sainte-Thècle. Come ipotizza Mauron, probabilmente la zia si prese cura del piccolo orfano tant'è che ella stessa si considera, ed è considerata a sua volta da Racine, come una madre spirituale. Nella formazio-

⁸⁸ Sebbene Louis Racine, settimo ed ultimo figlio del drammaturgo, abbia confuso, nella prima edizione delle sue *Mémoires*, i due rami della famiglia riportando che Marie Desmoulins fosse moglie di Pierre Sconin, nonno materno.

⁸⁹ (Grafia aggiornata) Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne et Genève, Marc-Michel Bousquet & Compagnie, 1747, pp. 16-17 <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10096480?page=28,29>> [26 novembre 2024]

⁹⁰ C. Mauron, *L'Inconsciente dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 187

⁹¹ *Ibidem*

ne di un Super-Io, la sua immagine deve essere stata predominante, ma trattandosi di una ragazzina tale immagine deve aver prodotto su di lui una fissazione ambivalente: da una parte madre come oggetto di paura e amore, dall'altra come oggetto di desiderio edipico⁹².

Per quanto riguarda l'educazione, essa fu di stampo giansenista e di tipo femminile: a Port-Royal le donne, per l'appunto, ricoprivano il ruolo principale. Mauron sottolinea che, quando partì per les Champs nel 1652, Marie Desmoulins non portò con sé il nipote, bensì lo affidò al collegio di Beauvais lasciando ipotizzare i biografi che il piccolo Racine avesse un carattere difficile. D'altronde, dai sedici ai venticinque anni, il ragazzo adotta nei confronti di Port-Royal un atteggiamento dapprima ironico, poi ostile⁹³. Come si vedrà meglio nel capitolo III, l'analisi dell'opera mostrerà un Io perseguitato da una madre possessiva; forse quest'immagine infantile proviene proprio dalle educatrici gianseniste che creano nel bambino quella che si è potuta ritenere una vera e propria nevrosi. Nevrosi che ha una propagazione familiare: Saint-Cyran si lega agli Arnauld attraverso M. d'Andilly la cui sorella, madre Angélique, è badessa a Port-Royal. Al suo fianco compariranno più tardi Agnès Arnauld (anch'ella sarebbe divenuta badessa) e altre cinque sorelle e sei nipoti. Dopodiché vi giungono anche i Le Maître: Antoine Le Maître, Le Maître de Séricourt e Le Maître de Sacy, nipoti diretti della madre Angélique⁹⁴.

Come sostiene Mauron, le passioni nascono dall'inconscio, ovvero dalle relazioni familiari segretamente persistenti. La famiglia di Racine offre un esempio di questo cammino domestico perché Suzanne Desmoulins, custode delle cantine a Port-Royal, vi fece educare il nipote Nicolas Vitart. Dunque si può dire che, una volta arrivato nel monastero, Racine vi trovò gran parte della famiglia paterna. Nipote di Agnès de Sainte-Thècle, come già detto, sarebbe diventato allievo e «cher fils⁹⁵» di Antoine Le Maître. Si crea dunque un campo di forze intorno al Racine bambino che non per forza egli accetta o ricusa completamente, ma al quale reagisce. Ed è proprio da qui che comincia a prendere forma il Racine delle tragedie.

1.2.2 La Promenade

L'adolescente de *Le Paysage, ou Promenade de Port-Royal-des-Champs*⁹⁶ e il giovane uomo di Uzès non hanno niente di giansenista. Il Racine dai sedici ai venticinque anni non

⁹² Ivi, p. 188

⁹³ Ivi, p. 189

⁹⁴ Ivi, p. 196

⁹⁵ Ivi, p. 197

⁹⁶ J. Racine, *Le Paysage, ou Promenade de Port-Royal-des-Champs* in *Œuvres complètes* cit., pp. 3-18

mostra nessuna inclinazione mistica e ha orrore dello stato monacale⁹⁷. È tanto indifferente al dramma di Pascal quanto alle arguzie di Arnauld; evita il patetico, pratica la gentilezza galante e il controllo di sé. Nonostante sia stato cresciuto, come si è detto, in un'atmosfera giansenista, l'Io di Racine si è costruito contro tale dottrina, l'ha violentemente repressa, infatti « lorsque Racine est assez grand pour comprendre la doctrine, il ne l'adopte pas⁹⁸ ». Nei documenti che saranno analizzati si potrà vedere tuttavia che certi aspetti sono stati conservati per identificazione o introiezione. I dati che riporta Mauron sul Racine bambino ci informano, appunto, che egli non solo era un orfano, ma era probabilmente sensibile, traumatizzato già a un anno e tre mesi, cresciuto in un ambiente familiare dalle tonalità nevrotiche, ma che appare a sedici anni indifferente a tutto ciò che scuote la famiglia. Dunque si può ipotizzare lo sviluppo di un Io prematuramente temprato, ma più debole di quanto sembri e per il quale la depressione rimossa comporti il rischio di sviluppare tendenze melanconiche. Questo Io rifiuta la tradizione familiare per ragioni di economia interiore. Per quanto riguarda il Super-Io di Racine, Mauron suggerisce che esso sia largamente foggiato sul femminile poiché erano le donne a rappresentare la moralità più rigorosa nutrendo sia l'immagine di amore che quello di paura. Per far fronte a queste figure, Racine non poteva aggrapparsi al padre giacché, come sappiamo, questi è sempre stato inesistente. Il nonno, restio al giansenismo (e dunque alle donne) come anche la famiglia del ramo materno, avrebbero potuto fornire degli appigli al giovane Jean, purtroppo però non fu così perché il nonno, si è visto, è morto quando il poeta era ancora piccolo e gli Sconin non sono mai stati poi così centrali nella sua vita. Questo ha verosimilmente impedito al drammaturgo di sviluppare un Io sociale autonomo. Messo il cugino Vitart da parte, Port-Royal stesso non fornirà mai una figura paterna del genere poiché, proprio a causa dell'inclinazione nevrotica, il giansenismo nega l'Io sociale. Gli unici appoggi nella formazione di un Io sociale che Racine ha trovato – il più lontano possibile dal nucleo familiare –, come riporta Mauron, sono stati lo studio del greco e il mettersi al servizio del re⁹⁹.

Racine scrisse *Le Paysage, ou Promenade de Port-Royal-des-Champs* tra i sedici e i diciotto anni. Si tratta di poesie di vacanze di registro infantile i cui versi esprimono la gioia di vivere, di guardare e descrivere e il cui amore per la natura ha origine, secondo Mauron, nello spostamento della libido¹⁰⁰. In una delle sue odi descrive il giardino, della vita spirituale non vi è traccia; se si pensa che il giovane avrebbe abbandonato Port-Royal per recarsi a Uzès nel 1658, si accorda un senso più profondo a questa volontà di cantare il giardino anziché il con-

⁹⁷ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 201

⁹⁸ Ivi, p. 202

⁹⁹ Ivi, p. 203

¹⁰⁰ Ivi, p. 205

vento. Per Mauron infatti il giardino descritto, in opposizione al convento, è tanto letterario quanto sensuale. Racine adolescente associa al giardino l'amore che non può riconoscere nel convento poiché quest'ultimo, per Mauron, si confonde necessariamente con l'istanza della Madre, tabù edipico represso. Nel caso di Racine, il tabù si amplifica perché l'istanza della Madre è anche caratterizzata dalla cultura religiosa¹⁰¹. Un adolescente normale sposta le pulsioni proibite dalla madre alla ragazza estranea alla famiglia passando per la figura intermedia della sorella/cugina che fornisce un oggetto alle sue fantasticerie. Le vergini di clausura di Port-Royal non poterono ricoprire questo ruolo per Racine, ma la sua libido inconscia, come suppone Mauron, sarà per forza passata attraverso quell'immagine¹⁰². Questo Racine di diciassette anni si meraviglia nel vedere il mondo, eppure non tutto è piacevole alla vista: rincusa, per esempio, i combattimenti. Le due immagini oscure che il testo rivela sono quelle di una fortezza e, appunto, di un combattimento fra tori. Quindici anni di prediche gianseniste sembrano aver associato nel suo spirito le idee di pietà e persecuzione. Dunque nel giardino, l'adolescente ricerca un senso di sicurezza. Inoltre, attraverso la figura degli « anges mortels » evocati all'inizio della *Promenade*, si può intravedere la relazione boia-vittima che sarà ripresa ed ampliata nelle tragedie e nella quale Racine si identifica con le vittime ovvero le vergini.

1.2.3 La lontananza a Uzès

Nel 1658, a diciannove anni, Racine abbandona le Petites Écoles per passare un anno nell'aristocratico collège d'Harcourt, in seguito trascorre ventidue mesi a fianco dei cugini Vitart grazie ai quali entra in contatto con la vita letteraria e mondana. Dopodiché parte per Uzès a ventidue anni e torna a ventiquattro anni con la passione per la drammaturgia. Del poeta si posseggono solo sette lettere alla sorella negli anni che vanno dal 1661 al 1665 dove si può vedere un Racine affettuoso, tenero, che offre i suoi servizi e rimpiange di non avere abbastanza denaro da condividere. Il giovane cerca di stringere legami duraturi, ma le circostanze sono difficili poiché la sorella resta a La Ferté-Milon con gli Sconin e un cugino tedesco mina questa sua possibilità quando, per gelosia, si intromette nel rapporto. Mauron nota che queste vicissitudini possono aver forgiato i caratteri dei suoi eroi: possessività, gelosia e malintesi aggressivi¹⁰³.

Il secondo pacchetto di lettere si concentra tra il 1683 e il 1697. Nel 1683 Racine è sposato con Catherine de Romanet da sei anni mentre sua sorella è sposata da sette. A parte lo zio

¹⁰¹ Ivi, p. 208

¹⁰² Ivi, p. 209

¹⁰³ Ivi, p. 217

Antoine Sconin, vicario generale della diocesi di Uzès, che lo aiuta come può, Racine non prova tenerezza per il lato materno della sua famiglia: Pierre Sconin infatti lo ostacola nei suoi progetti e i cugini non sono di grande aiuto. Sentendo l'abbandono e, in preda alla frustrazione, Racine cade vittima di sentimenti ostili; la famosa “ingratitudine”, che sarebbe scoppiata di lì a pochi anni nella « querelle des Visionnaires » di cui si tratterà più avanti, mostra che la fissazione del bambino all’ambiente familiare non sempre è costituita dalla tenerezza. Più avanti si parlerà della rottura del 1665 con Port-Royal, ma già all’altezza del 1663 il drammaturgo rifiuta l’ultimatum di sua zia; nel 1662 scrive una lettera sull’ipocrisia delle preghiere; iniziano dunque i primi veri e propri attriti con il giansenismo, infatti già dal 1656 Racine racconta al cugino Antoine delle tribolazioni legate ad esso¹⁰⁴.

Si è parlato del rapporto di Racine con la famiglia, ora si vedrà il rapporto che egli ha avuto col mondo: il poeta non aveva molti amici, La Fontaine era più un cugino che altro e la differenza di età rendeva difficile la costruzione di un rapporto; il drammaturgo si lega per un breve periodo all’abate Le Vasseur col quale condivide i suoi problemi affettivi. È proprio l’abate che lo introduce alla mondanità. Dopodiché, del periodo tra il collège d’Harcourt e *La Thébaïde*, si posseggono delle lettere dal tono intimo nelle quali traspare un’estrema riservatezza. Insomma, allo slancio verso la vita tramite l’aiuto dell’abate, succede una battuta d’arresto e, nel 1661, quando il cugino Vitart, preoccupato per il suo ozio, lo manda a seguire i lavori al castello di Chevreuse, Racine gli invia una lettera in cui si dipinge come ragazzaccio mondano anche se « [il] n'aime, en vérité, que ses livres et la chambre où il se gie¹⁰⁵ ».

Di questo periodo si hanno poche lettere in cui traspare l’entusiasmo di un Racine meravigliato dalle bellezze dell’Occitania. In una lettera indirizzata a Le Vasseur egli racconta un episodio in cui, recatosi a guardare uno spettacolo di fuochi, è rimasto colpito dal viso delle persone intorno a lui:

J'allais voir le feu de joie qu'un homme de ma connaissance avait entrepris [...] Il y avait tout autour de moi des visages qu'on voyait à la lueur des fusées, et dont vous auriez bien eu autant de peine à vous défendre que j'en avais.¹⁰⁶

Per Starobinski, questa lettera è una testimonianza che rappresenta una situazione-archetipo ovvero quella del primo sguardo che si posa su un essere la cui immagine si illumi-

¹⁰⁴ Ivi, pp. 217-220

¹⁰⁵ Ivi, p. 221

¹⁰⁶ Cfr. lettera del 24 novembre 1661

na su uno sfondo notturno¹⁰⁷. Il momento di festa, però, è inquinato dalla presenza di un sacerdote, « R. Père », non incline al riso che, con sguardo censorio, sorveglia gli occhi di Racine. Secondo Starobinski, tale sguardo autoritario, che si ferma sul giovane Jean, lo separa dalle donne che desidera e gli sottrae quel piacere di vedere lasciandogli solamente la vergogna nell'aver osato guardare¹⁰⁸. Dello stesso pensiero è Mauron, il quale intende il sacerdote come un castratore, una sorta di Super-Io che impedisce alla sensibilità di esprimersi.

Questa situazione-archetipo viene esposta, come nota Mauron, nella tragedia *Britannicus*, la cui prima sarebbe avvenuta il 13 dicembre 1669¹⁰⁹, specificamente nei versi del personaggio raciniano di Néron:

Excité d'un désir curieux
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au Ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
Belle, sans ornement, dans le simple appareil
D'une Beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu ? je ne sais si cette négligence,
Les ombres, le flambeaux, les cris, et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.¹¹⁰

dove la notte acquisisce una valenza estatica sebbene l'atto d'amore di Néron non sia poi così lontano dallo stupro¹¹¹.

Poi, in una lettera del 30 aprile 1662 in cui il drammaturgo riporta a Le Vasseur l'incontro che ha avuto con una donna che da lontano gli sembrava bella ma che da vicino non lo era affatto, si può notare, attraverso l'espressione di pensieri puerilmente sgradevoli sulla malattia (« Je trouvai sur son visage de certaines bigarrures, comme si elle eût relevé de maladie¹¹² »), che l'inconscio ossessionato dall'immagine di una madre castratrice nutre associazioni come quelle espresse dal drammaturgo. Inoltre, la lettera disegna una sensualità visiva, uno slancio e poi un blocco, sintomo di un'attitudine riservata.

Infine, se le energie del Racine di Port-Royal sono assorbite, come si è già detto, dalla faida familiare interiorizzata, il Racine di Uzès non sembra esserne devastato; eppure un anno

¹⁰⁷ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 78

¹⁰⁸ Ivi, p. 79

¹⁰⁹ G. Forestier, *Chronologie in Racine, Œuvres complètes* cit., p. LXXVIII

¹¹⁰ *Britannicus*, II, 2, vv. 386-394

¹¹¹ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 225

¹¹² Ivi, p. 226

dopo avrebbe interrotto i rapporti con la sua famiglia, evento che lo avrebbe segnato profondamente fino alla morte¹¹³.

1.2.4 La rottura con Port-Royal e la « querelle des Visionnaires »

La rottura con Port-Royal avviene nel 1663 come attesta questa lettera scritta dalla zia Agnès al poeta:

Je vous écris dans l'amertume de mon cœur, et en versant des larmes que je voudrais pouvoir répandre en assez grande abondance devant Dieu pour obtenir de lui votre salut, qui est la chose du monde que je souhaite avec le plus d'ardeur. J'ai donc appris avec douleur que vous fréquentiez plus que jamais des gens dont le nom est abominable à toutes les personnes qui ont tant soit peu de piété, et avec raison, puisqu'on leur interdit l'entrée de l'église et la communion des fidèles, même à la mort, à moins qu'ils ne se reconnaissent. Jugez donc, mon cher neveu, dans quel état je puis être, puisque vous n'ignorez pas la tendresse que j'ai toujours eue pour vous, et que je n'ai jamais rien désiré, sinon que vous fussiez tout à Dieu dans quelque emploi honnête. Je vous conjure donc, mon cher neveu, d'avoir pitié de votre âme, et de rentrer dans votre cœur, pour y considérer sérieusement dans quel abîme vous vous êtes jeté. Je souhaite que ce qu'on m'a dit ne soit pas vrai ; mais si vous êtes assez malheureux pour n'avoir pas rompu un commerce qui vous déshonore devant Dieu et devant les hommes, vous ne devez pas penser à nous venir voir ; car vous savez bien que je ne pourrais pas vous parler, vous sachant dans un état si déplorable et si contraire au christianisme. Cependant je ne cesserai point de prier Dieu qu'il vous fasse miséricorde, et à moi en vous la faisant, puisque votre salut m'est si cher.¹¹⁴

A quest'altezza, Racine si isola e reprime il suo conflitto interiore nell'inconscio. È il momento in cui emerge il Racine ingrato nei confronti di Port-Royal, che discute con Molière e che ha una relazione adultera con l'attrice Du Parc. Tutte queste caratteristiche portano alla luce quel sentimento di indipendenza che gli scrupoli non riescono più a fermare. Sembra infatti che in questo periodo, in Racine, sia la coscienza morale ad essere repressa: egli si intromette, come già accennato, nella « querelle des Visionnaires » scrivendo una risposta anonima alle ultime due lettere di Nicole del dicembre 1665 e gennaio 1666. Port-Royal ha i suoi problemi a cui pensare: l'abbazia a Parigi viene chiusa poiché l'arcivescovo fa arrestare la badessa e una dozzina di suore. Nell'abbazia des Champs, invece, le suore vengono private dei sacramenti e i solitari perseguitati si nascondono perché rischiano la prigione. Desmarests, delatore, li perseguita; Nicole lo attacca sulla sua immoralità in quanto questi aveva scritto romanzi e pièces teatrali. È allora che Racine partecipa alla discussione rivendicando il diritto per lo scrittore di rimanere estraneo alle dispute partigiane, tanto è vero che questo pamphlet sarebbe

¹¹³ Ivi, p. 227

¹¹⁴ (Grafia aggiornata) L. Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine* cit., pp. 61-63

stato giudicato da Racine stesso un incidente. L'attacco di Nicole contro Desmarests era personale e l'immoralità del teatro un luogo comune all'epoca¹¹⁵, tuttavia occorre scavare a fondo per comprendere perché Racine si sia arrabbiato così tanto per delle considerazioni già note. Mauron ipotizza che ciò abbia a che fare con la sua ambizione: se ad una prima lettura la sua lettera viene vista come un atto di amor proprio, ad una lettura più attenta si può notare la presenza sottesa di una disputa familiare e, se si scava ancora di più, si può evincere la presenza di un conflitto inconscio. La forza reprimente è il desiderio di vivere e avere successo, la forza repressa è un Super-Io infantile¹¹⁶ così quando Racine attacca, vuole far parlare di sé. Respingendo l'infanzia, ha scelto il teatro, la corte e il *re*: li adora e vuole essere amato e approvato; pertanto, temendo la minima critica, si schiera dalla parte dei forti contro i suoi parenti perseguitati.

Come testimonia Bénichou, il giansenismo è stato anche un partito¹¹⁷ e Racine, attraverso il suo pamphlet, se ne discosta rinnegando il movimento per mantenere il favore del re. Se dapprima il drammaturgo aveva avuto la prudenza di non firmarsi quando, di fronte al successo della prima lettera, un abate aveva rivendicato la paternità dello scritto, Racine compie l'imprudenza di rivelarsi offrendo a Port-Royal un'arma contro di lui. Tutto questo dibattito, sostiene Mauron, dà l'occasione a Racine di definirsi: trasforma la « querelle » in discussione di famiglia mostrando il suo lato infantile¹¹⁸. Dodici anni dopo, per pentimento o paura, nella prefazione di *Phèdre* ritornerà sui suoi passi per sposare la tesi di Nicole.

Passiamo all'amante di Racine, Marquise-Thérèse de Gorla, meglio nota come Mademoiselle Du Parc. A fianco di Molière, Armande Béjart, La Thorillièr e Gros René (suo marito¹¹⁹), recita nella troupe giustappunto di Molière nel cui repertorio si trovano molti ruoli importanti. Nel 1664 partecipa alla sontuosa festa¹²⁰ organizzata da Re Sole a Versailles. Poco dopo Molière rappresenta la sua *Thébaïde* e l'autunno dello stesso anno Gros René muore. Nel 1665, a trentadue anni (e con quattordici anni all'attivo di teatro sulle spalle) la Du Parc interpreta Axiane nella seconda tragedia di Racine. Il 4 dicembre dello stesso anno Racine crea l'*Alexandre le Grand* per la troupe di cui fanno parte Molière e la Du Parc e che viene rappresentata al Théâtre du Palais-Royal¹²¹: la pièce ha un gran successo. Tuttavia Racine tradisce la fiducia di Molière regalando la tragedia alla troupe rivale dell'Hôtel de Bourgogne

¹¹⁵ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., pp. 241-242

¹¹⁶ Ivi, p. 244

¹¹⁷ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., pp. 112-130

¹¹⁸ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 247

¹¹⁹ J. Pommier, *Aspects de Racine. L'histoire littéraire d'un couple tragique* cit., p. 44

¹²⁰ *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1664, p. 15 e seguenti <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1526131p>> [5 dicembre 2024]

¹²¹ G. Forestier, *Chronologie in Racine, Œuvres complètes* cit., p. LXXVI

che la rappresenta davanti al re solo dieci giorni dopo, il 14 dicembre. I due drammaturghi, allora, interrompono i loro rapporti di lavoro e nel 1667 la Du Parc abbandona la troupe di Molière per ragioni professionali: aveva più successo nei ruoli tragici e poteva puntare a guadagnare di più¹²². Nello stesso anno, la donna interpreta Andromaque nell'eponima tragedia e questo dato è interessante per il nostro lavoro psicocritico: infatti, come sostiene Mauron, l'uomo fissato con la madre sceglie spesso come oggetto una donna più grande, materna e dominante¹²³ – la Du Parc aveva sei anni più di Racine, quattro figli e aveva interpretato Axiane, precursora delle madri possessive. Purtroppo la donna sarebbe morta l'anno seguente, probabilmente, come accusa La Voisin, avvelenata dallo stesso Racine per gelosia¹²⁴.

Mauron espone poi diverse tesi circa il « paradoxe sur le comédien »: per riuscire a commuovere il suo pubblico e a descrivere così bene le passioni, Racine le avrà provate sulla sua pelle? Alcuni intellettuali sostengono che il drammaturgo si sia guardato molto attorno studiando la ricezione del pubblico alle sue diverse opere; altri, invece, insistono sul lirismo spontaneo di Racine, scorgendo nello scrittore una persona sensibile, passionale che ha vissuto in prima persona gli amori e gli odi messi poi in scena. Per Mauron, queste due tesi sono conciliabili: un autore come Racine avrebbe potuto unire le sue osservazioni oggettive a esperienze personali¹²⁵, eppure i pochi documenti a disposizione dipingono un Racine ambizioso, riservato, consci dei suoi interessi e implacabile nella lotta professionale dunque non particolarmente avvezzo alla passione o al sentimentalismo. Tuttavia, Mauron sostiene che le passioni, manifeste nelle tragedie del poeta, non sono state vissute da un Racine adulto, bensì represso da un Racine bambino o adolescente sotto forma di ossessione¹²⁶.

Come già anticipato, Racine sposa Catherine de Romanet il 1° giugno del 1677 e ha con lei sette figli, di cui cinque erano femmine: Marie-Catherine, Anne (“Nanette”), Élisabeth (“Babet”), Françoise (“Fanchon”) e Madeleine (“Madelon”). I biografi del drammaturgo riportano un tratto caratteristico sottolineato da Louis Racine: “il gusto delle lacrime”

Dans une représentation d'*Esther* devant le Roi, la jeune actrice qui faisait le rôle d'Elise manqua de mémoire : “Ah ! Mademoiselle, s'écria-t-il, quel tort vous faites à ma Pièce !” La demoiselle, consternée de la réprimande, se mit à pleurer. Aussitôt il courut à elle, prit son mouchoir, essuya ses pleurs et en répandit lui-même.¹²⁷

¹²² C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 249

¹²³ Ivi, p. 250

¹²⁴ Le accuse nei confronti di Racine da parte di La Voisin non furono mai accolte e probabilmente non si saprà mai la verità poiché il re, nel 1709, distrusse i documenti coi nomi degli accusati in suo possesso. Cfr. Ministère de la Justice <<https://www.justice.gouv.fr/actualites/actualite/laffaire-poisons>> [5 dicembre 2024]

¹²⁵ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 258

¹²⁶ Ivi, p. 260

¹²⁷ (Grafia aggiornata) L. Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine* cit., p. 226

La più alta ambivalenza di quel rapporto boia-vittima abbozzato nella *Promenade* è riservata, come sottolinea Mauron, a quelle vittime che sono le sue stesse figlie. Cresciute in un'atmosfera molto religiosa, quasi tutte presero i voti per diventare suore. Racine ama le figlie e ammira di loro la bellezza e la grazia, e, in quanto uomo ambizioso egli stesso, parla dei loro doni, del successo che avrebbero avuto; vorrebbe tenerle con sé e si lamenta quando le perde; offrendole a Dio, si tortura e si sacrifica egli stesso. Il 6 novembre 1698 Anne entra a far parte dell'ordine delle Orsoline di Melun¹²⁸ e il padre scrive, tre giorni dopo, una lettera a sua zia, Agnès de Sainte-Thècle, tessendo le lodi della figlia e esternando la sua consolazione per il fatto che questa assomigli tanto alla zia. Ma la lettera più esplicativa di questo suo “gusto delle lacrime” è quella che Racine scrive al primogenito, Jean-Baptiste, il 10 novembre 1698:

Je voudrais avoir le temps aujourd’hui de vous rendre compte du détail de la profession de votre sœur ; mais, sans la flatter, vous pouvez compter que c'est un ange. [...] Votre mère et votre sœur aînée ont extrêmement pleuré, et pour moi je n'ai cessé de sangloter, et je crois même que cela n'a pas peu contribué à déranger ma faible santé.¹²⁹

Come nota Mauron, si vede un Racine spettatore e partecipante al dramma sia nel ruolo di sacrificatore che di vittima piangente. È all’ambiente che si debbono queste circostanze che hanno influenzato profondamente il drammaturgo sin da bambino e, di rimando, la sua famiglia intera. Racine aveva interiorizzato e confuso col suo Io di orfano l’immagine della vergine del convento che, durante la sua vita mondana, è stata repressa (o sognata sotto alcune metafore – da Iphigénie a Atalide), ma verso la fine della sua vita l’immagine interiorizzata ritorna reale perché il poeta obbedisce alla legge di oggettivazione delle ossessioni. Avendo avuto come madre una vergine in convento, trasforma in vergini di clausura le sue figlie e poiché soffre con loro, ritorna, per mezzo di loro, sulla via della purezza¹³⁰.

1.2.5 La spinta sadica

Prima di *Bérénice* la spinta sadica dell’Io raggiunge un primo obiettivo e si stabilizza; l’amore per la Du Parc, il trionfo di *Andromaque* riescono ad appagare una grande fame di gloria e tenerezza. Tuttavia, la morte dell’amata, l’insuccesso de *Les Plaideurs* e soprattutto il fallimento di *Britannicus* rappresentano per Racine segni nefasti. Egli non sogna più favori da

¹²⁸ G. Forestier, *Chronologie in Racine, Œuvres complètes* cit., p. LXXXVIII

¹²⁹ C. Mauron, *L’Inconscient dans l’œuvre et la vie de Racine* cit., p. 214

¹³⁰ Ivi, p. 215

parte del re, li ha già, dunque la sua spinta sadica si arresta e l’Io passa alla difensiva; nello stesso istante, compare una certa colpevolezza che si sviluppa su diversi livelli di profondità. Quando scrive *Britannicus*, Racine giudica Néron un personaggio mostruoso col quale non ha niente a che fare, eppure l’analisi del profondo effettuata da Mauron indica che l’immagine di Néron deve coincidere con l’Io inconscio dell’autore e con i crimini di cui è accusato: egli è visto come un mostro dalla zia Agnès. A livello inconscio, l’Io è l’oggetto di un giudizio morale dove la colpevolezza è rifiutata e non vi è traccia di desiderio di punizione. La trasposizione dall’inconscio alla coscienza avviene così: « le moi inconscient devient le héros (Néron) sur la scène ; le surmoi inconscient (tante Agnès) s’exprime par le jugement de l’auteur (et de l’opinion publique)¹³¹ ». Insomma, Racine si dà il doppio piacere di commettere il crimine – ed essere immorale in scena – e di indignarsene, dunque apparire virtuoso agli occhi della famiglia. In profondità è la perversione che vince sulla colpevolezza ed è l’Io inconscio che indirizza, dal 1663 al 1669, la vita del drammaturgo. Dopo *Britannicus* i personaggi centrali appaiono innocenti all’autore che chiede al pubblico la compassione per loro confondendo la loro causa con la sua: Hippolyte, ad esempio, soffre silenziosamente l’ingiustizia del padre. L’eroe quindi non è colpevole ai propri occhi né a quelli dell’autore che lo ama, eppure resta colpevole e, a partire da *Mithridate*, tale accusa di colpevolezza viene lanciata da un doppio dell’eroe stesso che si confonde con l’ossessione della madre. Si tratta dunque della colpevolezza inconscia contro la quale l’Io inconscio si difende inutilmente.

Fintantoché la spinta sadica dura, per quanto l’opinione pubblica e la zia Agnès giudichino immorale Racine, la colpevolezza non scalfisce il drammaturgo poiché viene percepita come irritazione¹³². È quando la spinta cala che un male vince l’eroe. In realtà, da *Bérénice* a *Mithridate* si può vedere una sorta di stabilizzazione grazie all’appoggio del re e al terreno sociale conquistato. Quando la Champmeslé sostituisce la Du Parc, Mauron nota che sul fronte amoroso vi è una colpa dalla quale l’Io di Racine vuole fuggire invano: « Titus annule son passé ; Bajazet ment pour omission ; Monime et Xipharès avouent à l’interrogatoire¹³³ ». Ecco che compare la colpevolezza; il drammaturgo reputa i suoi eroi innocenti, come si è già detto, confondendo la loro causa con la sua e questi si autoassolvono invano, eppure il desiderio di confessare e punirsi cresce sempre di più, da *Pharnace* a *Phèdre*.

Sul rapporto tra Racine e il re abbiamo testimonianze ufficiali di ammirazione o fedeltà, tuttavia non si può sapere, come insinua Mauron, quanto questi sentimenti siano reali. Ciò che

¹³¹ Ivi, p. 262

¹³² *Ibidem*

¹³³ Ivi, p. 263

sappiamo è che il poeta era un uomo ambizioso, interessato a favori materiali e senza scrupoli per quanto riguarda la carriera¹³⁴. E proprio perché la sua carriera dipendeva dal re, l'adulazione probabilmente era un mezzo di cui il poeta si serviva, tant'è che nella corrispondenza tra Racine e l'amico Boileau non vi è traccia di manifestazioni di affetto per il monarca. Probabilmente il drammaturgo gli ha davvero voluto bene. Se si pensa al Racine orfano, accolto a Port-Royal e poi scappato da quella “madre pia”, si può ipotizzare che sia sempre stato alla ricerca di un padre, dapprima intravisto nel cugino Vitart sino ad arrivare al re stesso. A quest'ultimo è dedicato l'*Alexandre* e solo lui, soprattutto dopo la rottura col convento, può offrirgli la sicurezza di cui ha bisogno. In realtà, dei ruoli di genitore in qualità di procuratore di piaceri terrestri e di giudice, ruoli appartenuti tutti inizialmente a Port-Royal e poi assegnati al re, solo il primo rimane a quest'ultimo, gli altri due vengono affidati a Dio. Si vede infatti nelle tragedie che i padri-re sono dei giudici mediocri (basti pensare a Thésée) e questa mediocrità blocca la coscienza. Pertanto, per bilanciare il fascino della madre, è necessario un padre ideale celeste.

1.2.6 Il ritiro dal teatro

La decisione di ritirarsi dalle scene dopo *Phèdre* è un enigma per la critica letteraria. Da un lato una devozione crescente, dall'altro il complotto di cui fu vittima potrebbero aver fatto scegliere a Racine questa strada. Se Pommier propone come causa l'incarico di storiografo assegnato da Luigi XIV al poeta e la sua nuova passione per l'opera lirica a scapito del teatro¹³⁵, Mauron sceglie di percorrere, ancora una volta, la strada dell'inconscio: per lui, infatti, la decisione sembra essere un atto nevrotico poiché immediata, assoluta e muta. Si trattrebbe in realtà di una regressione determinata sia da un'evoluzione interna sia da eventi esterni¹³⁶, analoga alla ritirata di un esercito che si è spinto troppo in là. Per quanto riguarda Racine, la posizione “troppo in là”, dove una massa di libido si è ancorata, è quella raggiunta con *Mithridate* (ovvero una posizione edipica). Ciononostante la maggior parte delle energie psichiche è rimasta fissata ad un'immagine pre-edipica: quella della madre castratrice che mutila un bambino che le scappa. Una parte minore di energie le ha investite a livello edipico sull'immagine della sorella diventata moglie in Monime.

Attraverso Eriphile e poi Phèdre, si capisce che la fissazione nefasta conserva la sua forza ossessiva e che nuove masse di energia amorosa o aggressiva fluiscono a quel livello os-

¹³⁴ Ivi, p. 265

¹³⁵ J. Pommier, *Aspects de Racine. L'histoire littéraire d'un couple tragique* cit., p. 63

¹³⁶ C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 273

sessivo. Infatti, Phèdre non rappresenta l'incesto edipico, bensì la disperazione di non poterlo compiere a livello amoroso e tale afflizione, poi, sfocia nella conseguente realizzazione criminale. Pertanto il segnale della regressione risiede nella Phèdre castratrice, quella che sottrae la spada ad Hippolyte. L'ossessione ha la meglio e la libido sprofonda nuovamente nella psicosi da cui credeva di essersi staccata. Tra *Mithridate* e *Phèdre* vi è una dissociazione di energie che minaccia l'Io di rottura e quando la tensione, percepita come colpevolezza e rimorso, diventa troppo pesante, ecco che si produce la regressione¹³⁷. Per Mauron, la regressione è nevrotica poiché la personalità – ovvero l'io razionale – cede il controllo alla sua parte irrazionale e allo stesso tempo si stabilizza; l'artista si ancora al sociale e si sforza di superarlo così come fa l'adolescente col nucleo familiare per cercare un nuovo amore.

Quando Racine abbandona il teatro non si interessa più all'arte, bensì alle funzioni sociali e familiari. L'analisi condotta da Mauron suggerisce che la libido si trasferisce dal livello edipico a quello ossessivo ed è come se, attraverso questo abbandono del teatro, Racine si mutilasse, come se si autoinfliggesse un castigo nevrotico: « *Et précisément, par contraste, le théâtre apparaît comme un effort pour échapper à la hantise obsessionnelle et comme une représentation de cet effort. L'artiste s'arrache et dépeint son arrachement. Quand il renonce à son évasion, il renonce à la dire.*¹³⁸ »

Le circostanze esterne che innescano la crisi possono essere difficoltà sociali, ferite d'orgoglio, relazioni fallimentari che risvegliano quel sentimento di fuga poiché ci si sente in pericolo. L'insicurezza, però, proviene da dentro: è causata dalla divisione della personalità le cui energie puntano in diverse direzioni; allora la minima brutta notizia scatena il ripiego su se stessi e le auto-mutilazioni¹³⁹. Per quanto riguarda Racine, l'equilibrio è precario poiché a livello inconscio Port-Royal rappresenta l'istanza della Madre mentre il Re Sole quella del Padre e, come si è ben visto, le due istanze sono sempre state in contrasto tra loro. Racine si è avvicinato al teatro perché la gloria letteraria era l'unica via di fuga da Port-Royal e da uno stato subalterno, ma una volta acquisito – e poi consolidato – il favore del re, il piacere della scrittura è diventato un lusso e un'avventura rischiosa. Allo stesso tempo, il Super-Io, fantasma interiorizzato del convento, vedeva nel teatro una “immoralità”¹⁴⁰ pertanto la minaccia di dissociazione creava nel drammaturgo angoscia, colpevolezza e irritazione. La scintilla che ha fatto esplodere l'angoscia in Racine è stata, secondo Mauron, il complotto ordito contro di lui per l'uscita di *Phèdre*.

¹³⁷ Ivi, p. 274

¹³⁸ Ivi, p. 276

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ Ivi, p. 277

A tal proposito, il critico cita lo scritto di Brereton¹⁴¹ nel quale questi pensa che la decisione di Racine sia stata cosciente e volontaria a causa di alcuni fattori: il desiderio di sicurezza, l'inclinazione del re per una vita devota, l'età dello stesso drammaturgo e infine la stanchezza del genio creatore. Se Mauron accetta di buon grado i primi tre fattori, sull'ultimo nutre delle riserve poiché, a meno che non si tratti di demenza senile, il potere creativo di un artista non diminuisce con l'avanzare dell'età. Dunque Mauron propende, anziché per le ragioni dell'invecchiamento, per quelle dell'inibizione la quale deve essere intesa come blocco o regressione della libido¹⁴². Tuttavia non essendo dato sapere quando la regressione si fermerà si possono ipotizzare tre casi: se l'Io sociale è strutturato, non succede quasi niente. L'artista accetta l'insuccesso e va avanti; se l'inconscio è nevrotico, intervengono una serie di compromessi e oscillazioni. All'ultimo grado si trova l'abbandono dell'arte da parte dell'artista la cui ossessione diventa troppo forte e la conseguente ricerca di un equilibrio con la vita sociale; se, infine, l'allineamento al sociale risulta impossibile, per ragioni esterne o per fissazioni a livello psicotico, il piano ossessionale cede e l'artista diventa pazzo portando nella pazzia anche la sua arte¹⁴³. Nel caso di Racine, il giansenismo ha creato in lui strutture arcaiche molto solide mentre la sua arte, lavorando a livello inconscio, rappresenta il desiderio di sfuggire alla legge morale. Quando il drammaturgo regredisce, la sua solidità non lo fa impazzire. Tuttavia non ritorna nemmeno al giansenismo delle origini, mantenendo una doppia vita su due livelli sovrapposti: « Sur le plan supérieur, celui qui a pris la place de l'art, il demeure académicien, historiographe, favori. Dans l'ombre, sur le plan inférieur, il écrit, très secrètement, non l'histoire du roi, mais l'histoire du jansénisme¹⁴⁴ ».

1.2.7 Gli ultimi anni

Accanto al ritiro dalla scena, vi è per Racine un'altra “disgrazia” che risale al 1698. Possediamo solo il racconto che ne fa Louis Racine e una lettera, in forma di bozza, a Madame de Maintenon del 4 marzo 1698. Citando la lettera nei suoi *Mémoires*, Louis Racine sopprime le parti in cui il padre dichiara di essere giansenista.

La ragione di questa “disgrazia”, come racconta Louis Racine, sembra avere origine da una richiesta che Madame de Maintenon avanza al poeta: quella di stilare un rapporto confidenziale sulle miserie del popolo. Racine lo redige e glielo consegna, purtroppo però il re lo

¹⁴¹ G. Brereton, *Jean Racine: A Critical Biography*, Londra, Cassell, 1951

¹⁴² C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 278

¹⁴³ Ivi, p. 279

¹⁴⁴ Ivi, p. 280

legge ed esige di sapere chi l'abbia scritto. Nonostante la richiesta di anonimato, la donna è costretta a rivelare l'identità dello scrittore, allora il re inveisce: « Parce qu'il sait faire parfaitement des vers, croit-il tout savoir ? Et parce qu'il est grand poète, veut-il être ministre ?¹⁴⁵ ». Madame de Maintenon è costretta a raccontare l'accaduto all'ex drammaturgo che teme di aver fatto arrabbiare il monarca.

Poco dopo, Racine inizia ad accusare un forte dolore al fegato, ma lo sottovaluta. Allo stesso tempo, le cariche di segretario del re vengono tassate dunque Racine, che al momento è a corto di soldi, chiede imbarazzato al sovrano un'esenzione, ma questi risponde: « Cela ne se peut [...] S'il se trouve dans la suite une occasion de le dédommager, j'en serai fort aise¹⁴⁶ ». Racine si fossilizza solo sulla prima parte della risposta; disperato teme che il re abbia cambiato idea su di lui pertanto si interroga, lasciando correre la mente, sulla presunta causa: forse è accusato di avere ancora rapporti con Port-Royal. Sconsolato, scrive a Madame de Maintenon approfittando del problema pecuniario: « Voilà Madame, tout naturellement comme je me suis conduit dans cette affaire ; mais j'apprends que j'en ai une autre bien plus terrible sur les bras, et qu'on m'a fait passer pour janséniste dans l'esprit du Roi¹⁴⁷ » mostrando che un'accusa del genere avrebbe potuto costargli la carriera. Allora l'ex drammaturgo chiede a Madame de Maintenon di ricordare la sua completa sottomissione alla Chiesa e al monarca. Annoverando i detrattori che avrebbero messo in giro tale voce, Racine cita la zia badessa a Port-Royal, come questa gli abbia chiesto aiuto, nei due anni precedenti, e come lui l'abbia aiutata. Conclude la lettera rimettendosi alla protezione della regina non senza lasciar trasparire l'ansia per un – presupposto – giudizio del re: « mais jugez quelle amertume doit jeter sur ce travail la pensée que ce même grand prince, dont je suis continuellement occupé, me regarde peut-être comme un homme plus digne de sa colère que de ses bontés¹⁴⁸ ». In questo stesso periodo ritorna l'ascesso al fegato che, secondo Louis Racine, sarebbe stata la causa di morte del padre l'anno seguente.

Non esistono documenti diretti sulla questione, ma alcuni biografi hanno notato delle contraddizioni con i seguenti fatti: innanzitutto occorre ricordare che Louis Racine censura la lettera indirizzata a Madame de Maintenon; all'inizio del 1697 Racine provava imbarazzo per delle spese che aveva fatto per la sistemazione dei figli, a questo si aggiunse anche la tassa di cui si è parlato. Racine ne scrisse al re e la lettera di Madame de Maintenon, unico testo di

¹⁴⁵ (Grafia aggiornata) L. Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine* cit., p. 272

¹⁴⁶ Ivi, p. 275

¹⁴⁷ La lettera, riportata da Louis Racine con delle censure, è stata ampliata da Mauron. C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* cit., p. 315

¹⁴⁸ Ivi, p. 317

prima mano, parla di questo e non di un resoconto sulle miserie del popolo; inoltre, la corrispondenza del poeta col figlio Jean-Baptiste non allude a una disgrazia né a preoccupazioni e nemmeno a una malattia come effetto di queste ultime. È vero che Racine parla di malori (rafreddore, reumatismi alla schiena, erisipela) all'altezza del 25 aprile 1698; infine, quando nel 1699 Racine è gravemente malato, il re e la corte si preoccupano della sua salute mostrando tutt'altro che sfavore nei suoi confronti¹⁴⁹. Basandosi dunque su questi dati, i biografi moderni ricusano la versione di Louis Racine.

Auguste Bailly, nel suo saggio critico dedicato al drammaturgo¹⁵⁰, nega persino tutta la “disgrazia” e mette in dubbio che la lettera a Madame de Maintenon sia stata effettivamente inviata. Mauron, dal canto suo, non si interessa tanto alla questione dell’invio, bensì analizza il testo in quanto testimonianza scritta soffermandosi su come la figura della zia Agnès sia stata evocata: appare come donna temuta, dotata di una sorta di potere magico che la mette in contatto diretto con Dio e attraverso il quale ella può, come sostiene Mauron, far « *pleuvoir, sur sa tête condamnée, les coups qui l’abattent fatalement* »¹⁵¹. In quell’istante della vita di Racine, Agnès de Sainte-Thècle appare insomma come madre terribile alla quale non si può scappare e che può scatenare l’ira del Padre. A tal proposito, Mauron rievoca l’immagine di quel gesto ripetuto in alcune tragedie raciniane: quello della madre gelosa che fa colpire il figlio che la rifiuta da un padre (falsamente) giustiziere. Pertanto il bambino che vive in Racine crede che se la zia ha deciso di umiliarlo, è spacciato perché questa, come si è già detto, comunica direttamente col Padre.

Prendendo per buona l’ipotesi di Bailly, Mauron si interroga comunque sul perché Racine abbia scritto quella lettera: ricondurrebbe sempre il tutto alla zia e alla gratitudine che l’ex drammaturgo ha deciso di mettere per iscritto pur sottolineando di *non* essere giansenista così da poter rivolgere al re e a Madame de Maintenon l’accusa di un’ingiusta punizione. Probabilmente però la disgrazia non riguarderebbe il contatto con Port-Royal, bensì l’opposizione che Racine crea tra le due donne, la zia e Madame de Maintenon: mostrando la sua gratitudine ad una, chiude per forza la porta in faccia all’altra. Mauron suggerisce che la coscienza di Racine scrive la lettera a Madame de Maintenon attestandole con sincerità di non essere giansenista; dall’altro lato, l’inconscio presagisce le catastrofi che daranno ragione alla zia Agnès perché l’inconscio è giansenista¹⁵².

¹⁴⁹ Ivi, p. 319

¹⁵⁰ Auguste Bailly, *Racine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1949

¹⁵¹ C. Mauron, *L’Inconscient dans l’œuvre et la vie de Racine* cit., p. 320

¹⁵² Ivi, p. 322

Riassumendo: all'inizio del 1698 il poeta scrive al re a proposito dei propri imbarazzi finanziari e probabilmente ne parla anche con la sua famiglia ipotizzando che tali imbarazzi possano essere l'origine del suo sfavore, come attestato dalla lettera. La famiglia (a partire da Louis Racine), dopo la morte del poeta, trasforma lo scritto in memoria. A marzo la disgrazia si manifesta, allora Racine si fa prendere dal panico e giudica che la causa dello sfavore di cui è oggetto sia nella fedeltà a sua zia, anche questo attestato dalla lettera. Si crea dunque un'opposizione tra Madame de Maintenon e Agnès de Sainte-Thècle. È allora che Racine pensa che la sua “disgrazia” sia l'ennesima prova inviata da Dio per la salvezza della sua anima. Siccome essa coincide con un malessere fisico, il poeta probabilmente collega i due eventi così come fa la sua famiglia quando, nel 1699, muore per un ascesso al fegato: « Il ne s'est jamais complètement remis¹⁵³ ».

Come riporta Forestier, il 21 aprile 1699, tra le tre e le quattro del mattino, Racine muore (probabilmente di cancro al fegato) nella sua casa in rue des Marais. Il re acconsente alla sepoltura a Port-Royal, conformemente alle sue volontà. Il 7 maggio dello stesso anno, Luigi XIV accorda alla vedova e al primogenito una pensione di 1000 *livres* ciascuno¹⁵⁴. A seguito della distruzione del convento, i resti di Racine vengono trasferiti nella chiesa Saint-Étienne-du-Mont di Parigi.

¹⁵³ Ivi, p. 323

¹⁵⁴ G. Forestier, *Chronologie in Racine, Œuvres complètes* cit., p. LXXXVIII

CAPITOLO II

2.1 Il palinsesto di Fedra: dall'antica Grecia al Medioevo italiano

Come già anticipato nell'introduzione, l'*Ippolito velato* purtroppo ci è giunto lacunoso, pertanto resta difficile ricostruirne una trama organica. Eppure si suppone che Fedra fosse in quella pièce meno pudica; infatti sarebbe proprio lei a confessare la sua passione proibita al figliastro il quale, inorridito, si velerebbe la testa col mantello (a simboleggiare la difesa della testa da tali pensieri impuri oppure un gesto motivato dalla vergogna). Una delle ipotesi è che il titolo “velato” deriverebbe dal finale della tragedia nel quale il giovane, riportato in vita, entra in scena con la testa coperta (Paratore); un'altra è che il corpo esanime di Ippolito sarebbe stato coperto dai capelli della matrigna come omaggio funebre (Craik)¹⁵⁵. Un'ipotesi ulteriore riporterebbe che l'accusa contro il figliastro sarebbe lanciata da Fedra stessa in presenza di Teseo e che il suo suicidio sarebbe avvenuto dopo la morte di Ippolito e non prima come nel *coronato*. Analoga sorte del *velato* è quella che spetta alla *Fedra* di Sofocle e di Licofrone.

2.1.1 Euripide e il suo *Ippolito coronato*

L'*Ippolito coronato* o, semplicemente, *Ippolito* è la prima tragedia intera, come si è già ricordato, dove compare il personaggio di Fedra la quale tuttavia non dà titolo all'opera come accade nelle altre due grandi versioni che saranno analizzate. Si tratta comunque di un'opera eponima che pone l'attenzione sul casto Ippolito, scritta secondo le regole aristoteliche: prologo, episodio, esodo e canto corale di cui fanno parte parodo e stasimo. Canti della scena e compianti sono parti peculiari di alcune tragedie come ricorda Aristotele nella *Poetica*:

Prologo è tutta la parte di tragedia che precede l'ingresso del coro, episodio tutta la parte di tragedia posta tra interi canti corali, esodo tutta la parte di tragedia dopo la quale non vi è canto del coro. Del corale poi pàrodo è tutto il primo intervento verbale del coro, stasimo il canto del coro privo di anapesti e di trochei¹⁵⁶, compianto un canto di lamento comune del coro e della scena¹⁵⁷.

La scenografia è quella della reggia di Trezene. Nel prologo (vv. 1-120), articolato in tre scene, compare dapprima la dea Afrodite che chiarisce il luogo dell'azione, presenta gli antefatti

¹⁵⁵ Euripide, *Ippolito* cit., p. 149

¹⁵⁶ In una nota, Diego Lanza spiega che anapesti e trochei erano metri che venivano solitamente scanditi in *para-katalogē*, probabilmente analoga al recitativo secco del dramma lirico settecentesco.

¹⁵⁷ Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, BUR, 2021, p. 155

e i personaggi, dopodiché anticipa la storia: siccome Ippolito sostiene che ella sia una divinità di infimo rango¹⁵⁸ e per di più non si interessa all'amore (inteso come *eros*) ma alla caccia e alla virtù, onorando solamente la dea Artemide, Afrodite, offesa, giura vendetta. La dea dell'amore racconta, poi, del primo incontro tra il giovane e la matrigna Fedra e di come, appena lei lo abbia visto, se ne sia innamorata. Infatti, il tema dello sguardo appare strettamente connesso con l'insorgere dell'*eros*. Dopodiché, la dea parla di Teseo, presentato come un forte guerriero che, dopo aver ucciso i suoi nemici, è costretto all'esilio¹⁵⁹ a Trezene dove Fedra è tormentata dal desiderio, ma soffre in silenzio. Allora, il piano vendicativo della dea prevede di far rivelare a Fedra la sua passione e far uccidere Ippolito tramite una maledizione scagliata dal padre: infatti, Poseidone, vero padre di Teseo (Egeo sarebbe il padre putativo), gli avrebbe garantito tre volte un'*ará*, ovvero un "voto", una "preghiera", ma anche una "maledizione irrevocabile". Secondo lo scolio, il re avrebbe usato le prime due preghiere per evadere dal dedalo e dall'Ade¹⁶⁰. Il prologo continua con Ippolito e un suo servo che gli consiglia di rendere omaggio ad Afrodite per evitare l'ira di quest'ultima, ma il giovane è irremovibile.

La causa della sua ira è conforme al modo che gli antichi avevano di vedere le cose: per loro non esisteva niente di più pericoloso che la troppa sicurezza (*hybris*) in se stessi. Le divinità greche, secondo ciò che riporta Schlegel, non sono altro che la potenza personificata della natura fisica, intellettuale e morale e chi osava negligerne una o rifiutarsi di sottomettersi ad un'altra, doveva pagarne le conseguenze a gran prezzo¹⁶¹. Nel disprezzo di Ippolito per Afrodite è possibile vedere una sorta di somiglianza, diametralmente opposta, con ciò che descrive Chrétien de Troyes, secoli più tardi, nel suo *Érec et Énide*: il giovane Érec si innamora della bellissima Énide perciò trascura i suoi doveri di cavaliere. Ma se Chrétien de Troyes utilizza l'espedito dell'amore come metafora – Énide rappresenterebbe la Sapienza, ovvero il potere spirituale nel quale Érec, futuro re e detentore pertanto del potere temporale, si perde¹⁶² –, Euripide rimane sul significato letterale: Ippolito trascura Afrodite semplicemente perché non interessato a lei, ma al contrario, dedito al culto di Artemide.

Dopodiché, entra in scena il coro delle donne di Trezene (parodo, vv. 121-175) che pongono l'attenzione su Fedra ipotizzando le varie cause del suo male misterioso, una delle quali l'amore fedifrago di suo marito Teseo. Con l'entrata in scena della nutrice comincia anche il

¹⁵⁸ Euripide, *Ippolito* cit., p. 55

¹⁵⁹ In una nota, Susanetti riporta che l'omicidio genera una sorta di impurità, una contaminazione che deve essere espiata attraverso l'esilio. La prima apparizione di Teseo pertanto lega il suo nome all'assassinio e verso la fine della tragedia lo stesso crimine si ripercuoterà su Ippolito. Ivi, p. 158

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ A.W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)* cit. § 49

¹⁶² Cfr. Franca Ela Consolino e Chiara Staiti (edizione), *Biblia regum: Bibbia dei re, Bibbia per i re (sec. IV-XIII)*, Turnhout, BREPOLIS, 2022, pp. 143-164

primo episodio (vv. 176-524) che è quello cruciale della confessione. La nutrice ha qui un ruolo centrale: è affezionata e devota alla padrona, infatti Euripide assegna alle figure servili un grande spazio in qualità di accompagnatori, commentatori e testimoni dei personaggi regali. In questa tragedia in particolare, la nutrice è una sorta di contrappunto ai comportamenti di Fedra: non si cura dell'onore che la donna cerca di preservare, ma preferisce la difesa della vita a ogni costo¹⁶³. Nella sua prima apparizione, Fedra chiede che le sia tolto il velo che ha in testa rivelando così i suoi capelli, poi si lancia in vaneggiamenti: «Come vorrei bere un sorso d'acqua pura, fresca, di sorgente... riposare stesa sotto i pioppi, nell'erba di un prato!»¹⁶⁴ elencando, così, elementi che rimandano alla vita e alla figura di Ippolito come se fossero tutte sue estensioni. Sembra infatti che la donna, desiderando tutti questi sostituti del giovane, stia inconsciamente desiderando lui. Quando la nutrice capisce che la padrona sta delirando cerca di farla rinsavire. Fedra riacquista la lucidità e chiede che le venga coperta la chioma per la vergogna, dopodiché riappare il coro che interagisce con la nutrice. Si scopre che Fedra non mangia da giorni, sta male eppure mantiene il silenzio, ma quando viene nominato Ippolito, sussulta; allora la serva supplica la sua padrona di confessarle la fonte del suo dolore. Questo atto della supplica, che avviene tramite contatto fisico, possiede una forza che impone *aidós* ovvero “rispetto”. L’unico modo per evitare tale rispetto è impedire il contatto ed è ciò che fa Fedra. Quella della supplica sarà la medesima tecnica usata dalla nutrice, per richiedere il silenzio, nei confronti di Ippolito più avanti¹⁶⁵. Tuttavia Fedra comincia a sciogliere la matassa dei suoi sentimenti, che sembra inestricabile: rivela di essere innamorata del figlio dell’Amazzone, senza mai, effettivamente, pronunciare il nome di Ippolito (proprio come avverrà in Racine). Alla rivelazione di questo scandalo, nutrice, coro e Fedra riconoscono l’intervento divino di Afrodite: «ormai è chiaro come finirà questa storia: Cipride l’ha voluta!»¹⁶⁶, eppure, nonostante tale intervento, il destino di Fedra riposa nelle sue stesse mani: mantenere il suo pudore, anche a costo della vita, oppure lasciarsi andare alla passione incestuosa. Come è noto, Fedra sceglie la prima strada, preferisce perire e mantenere l’onore piuttosto che vivere nel disonore. La tragedia ruota tutta attorno all’ossessione che la regina ha per il suo onore, come si può leggere dalle sue stesse parole:

È questo, amiche mie, che mi uccide: il pensiero di essere scoperta a disonorare mio marito, i miei figli. No! Voglio che vivano liberi nella gloriosa Atene, liberi di dire quello che pensano, onorati per la madre che hanno! [...] Prima o poi, il tempo rivela i malvagi, co-

¹⁶³ Euripide, *Ippolito* cit., p. 164

¹⁶⁴ Ivi, p. 67

¹⁶⁵ Ivi, p. 167

¹⁶⁶ Ivi, p. 79

me lo specchio in cui una fanciulla contempla se stessa... E io non vorrei mai essere vista tra quella gente!¹⁶⁷

Si nota quindi che Fedra non aborrisce il peccato dell'incesto in sé, bensì teme per la sua immagine. È fortemente legata al giudizio che gli altri potrebbero avere di lei, a come gli altri potrebbero *vederla*.

Sentendo queste parole, la nutrice cerca di minimizzare il problema e suggerisce alla padrona di rivelare ad Ippolito il suo amore, frutto del piano di Afrodite che, in qualche modo, la deresponsabilizza. Ma Fedra è testarda, allora la nutrice le propone di ricorrere alla magia, ovvero di usare un filtro d'amore per guarirla. Come nota Susanetti, in questo caso la magia, tuttavia, è l'uso della parola della serva quando si rivolge al giovane per persuaderlo a ricambiare l'amore della matrigna¹⁶⁸.

Comincia lo stasimo del coro (vv. 525-564) seguito immediatamente dal secondo episodio (vv. 565-731): Fedra origlia la conversazione tra Ippolito e la nutrice in cui quest'ultima supplica, in maniera diametralmente opposta alla prima supplica in cui la donna incitava alla parola, il giovane principe al silenzio. Infatti la nutrice ha rivelato a Ippolito che Fedra brucia di passione per lui e la regina si lascia andare a delle constatazioni: «Ha rivelato la mia disgrazia. Mi ha rovinata! Voleva guarirmi, aveva buone intenzioni, ma non era questo il modo!¹⁶⁹» Si nota come il male si produce, nella tragedia, *malgrado* le intenzioni dei personaggi: Fedra è innamorata per volere di Afrodite; la nutrice, appunto, cerca di aiutare la regina ma peggiora le cose; Teseo ucciderà, involontariamente, suo figlio perché convinto, in buona fede, della sua colpevolezza.

Tuttavia, la supplica del silenzio si rivela efficace, infatti Ippolito non rivelerà mai ciò che la nutrice gli ha detto mentre Fedra, ossessionata dal suo orgoglio, teme che egli possa accusarla. Aristotele testimonia che Euripide fu tacciato di empietà poiché il suo Ippolito, giurando di mantenere il silenzio, mostra il dissidio tra ciò che è moralmente giusto (ovvero rivelare la debolezza di Fedra) e il rispetto del vincolo (ovvero la promessa)¹⁷⁰. La figlia di Pasifae sentendosi messa alle strette, l'unica via d'uscita è il suicidio; ma prima di compiere tale gesto, per mantenere intatto il proprio onore, decide di architettare un piano sinistro:

¹⁶⁷ Ivi, pp. 81-83

¹⁶⁸ Ivi, p. 172

¹⁶⁹ Ivi, p. 93

¹⁷⁰ Aristotele, *Retorica*, Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Fabio Cannavò, Milano, Bompiani, 2014, p. 389

Ma, morendo, porterò alla rovina anche qualcun altro... perché sappia che non deve fare il superbo davanti alle mie disgrazie. Dividerà questo male con me e allora imparerà ad avere un po' di misura¹⁷¹.

Ricompare il coro e con esso comincia il secondo stasimo (vv. 732-775) al quale segue il terzo episodio (vv. 776-1101): la nutrice chiede aiuto urlando che Fedra si è impiccata. Sfruttando l'assenza di Teseo, intrappolato negli Inferi, Fedra aveva scritto una lettera¹⁷² dove confessava che Ippolito aveva tentato di stuprарla.

Sopraggiunge improvvisamente il re che, come sottolinea Schlegel, è lontano per una causa degna: si tratterebbe di un pellegrinaggio, intrapreso per consultare un oracolo o celebrare una festa in un tempio straniero poiché Teseo, quando entra in scena, porta in testa una corona di foglie, simbolo di coloro i quali compivano un viaggio sacro¹⁷³. Si noti, tra l'altro, l'amara ironia della vicenda: Teseo torna da un viaggio e scopre che sua moglie è morta e che suo figlio l'ha violata pertanto, come già anticipato, lancia contro quest'ultimo una maledizione: «E poi lo bandisco da questo paese. Una delle due sorti finirà per colpirlo: o Poseidone mi esaudirà, spedendolo all'Ade, oppure se ne andrà in esilio a vivere come un miserabile¹⁷⁴». Rientra in scena Ippolito che viene incriminato dal padre senza che abbia tempo di smentire le accuse; il re è certo della colpevolezza del principe adducendo che la morte stessa di Fedra, oltre a quanto riportato nella “lettera”, è una prova più che sufficiente. Si tratta di una tautologia giacché la moglie, essendo priva di vita, non può essere interrogata. Allora Ippolito giura di essere innocente ricorrendo alla formula che prevede l'*exóleia* ovvero la propria morte in caso di falsa testimonianza. Come è noto, Ippolito perirà ma la sua morte non conferma l'accusa del padre, bensì mostra il potere esiziale dei doni che Poseidone ha concesso a Teseo ponendo giuramento e maledizione come strumenti non affidabili nella ricerca della giustizia¹⁷⁵.

Dopo il loro lungo dibattito, Ippolito se ne va in esilio e comincia il terzo stasimo (vv. 1102-1150) seguito dal quarto episodio (vv. 1151-1267) che si apre con la notizia, da parte di un messaggero e amico del principe, della morte di quest'ultimo. Il messaggero descrive la punizione del dio del mare nei minimi dettagli: un toro emerso dall'acqua l'ha attaccato facendo imbizzarrire le sue cavalle. Nonostante la rabbia, Teseo vuole vedere il corpo del figlio, così manda il messaggero a recuperarlo. Ritorna nuovamente il coro per il quarto stasimo (vv.

¹⁷¹ Euripide, *Ippolito* cit., p. 101

¹⁷² Più propriamente il termine *délos* indica una tavoletta cerata, tipico materiale scrittorio.

¹⁷³ A.W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)* cit. § 72

¹⁷⁴ Euripide, *Ippolito* cit., p. 113

¹⁷⁵ Ivi, p. 184

1268-1282) che canta il potere di Eros e Afrodite, infine si trova l'esodo (vv. 1283-1466) che si apre con niente di meno che la dea Artemide sospesa in aria. La dea vuole rendere omaggio a Ippolito e scagionarlo affinché possa morire onorato, così racconta la verità al re che si maledice. La dea spiega infatti che «Tra gli dèi vige questa legge: nessuno di noi si oppone ai disegni di un altro; nessuno interferisce¹⁷⁶» mostrando dunque che non avrebbe potuto opporsi ad Afrodite benché Ippolito la venerasse. Dopodiché il principe, esangue, viene portato in scena. Occorre ricordare la costruzione dei teatri antichi dove il *proscenium* era molto ampio in modo che gli attori – che comparivano dai lati e non dal fondo – avessero bisogno di molto tempo per arrivare al centro della scena. Tutto questo tempo era riempito, nella tragedia, dai gemiti di dolore del principe moribondo¹⁷⁷. Artemide rivela a quest'ultimo il piano di Afrodite giurando vendetta verso uno dei mortali a lei cari infine abbandona la scena. Infatti, in punto di morte si manifesta la più peculiare differenza tra la stirpe degli uomini mortali e quella degli dèi immortali: per evitare l'impurità del cadavere, gli dèi si congedano tutti dalle persone morenti¹⁷⁸. Tuttavia, prima di esalare l'ultimo respiro, Ippolito assolve il padre dalla sua fatale colpa.

Poco prima della comparsa della *Fedra* di Seneca, altri autori latini hanno scritto qualcosa su questi personaggi: il primo in ordine cronologico è Virgilio il quale nel capitolo VII dell'*Eneide*¹⁷⁹, cita Virbio, figlio di Ippolito e Aricia, e riporta che l'intervento della dea Diana e l'arte di Esculapio avevano fatto risorgere Ippolito. Giove, indignato per questa resurrezione, aveva folgorato Esculapio mandandolo agli Inferi. Tuttavia Ippolito si era salvato e aveva vissuto nei boschi in Italia; dopodiché Ovidio immagina nelle sue *Eroidi*¹⁸⁰ Fedra che scrive una lettera ad Ippolito nella quale confessa che per tre volte ha cercato di rivelargli a voce il suo amore senza mai riuscire. Tuttavia la donna è costretta a farlo perché è Amore che la comanda e, proprio per questo, la sua passione incontrollata non macchia la sua reputazione. Inoltre descrive come questo amore la bruci nel profondo tanto da farle desiderare di morire. Ipotizza, poi, che si tratti di una punizione da parte di Venere (come accade d'altronde nella tragedia euripidea) che ha maledetto tutta la sua stirpe a partire dalla madre Pasifae fino alla sorella Arianna. Dopodiché Fedra canta la bellezza del giovane e gli propone di governare insieme Trezene poiché Teseo ha preferito Piritoo a lei e al figlio. La donna continua la sua epi-

¹⁷⁶ Euripide, *Ippolito* cit., p. 137

¹⁷⁷ A.W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)* cit. § 101

¹⁷⁸ Euripide, *Ippolito* cit., p. 189

¹⁷⁹ Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2014

¹⁸⁰ Publio Ovidio Nasone, *Heroides*, a cura di Pierpaolo Fornaro, Torino, Edizioni dell'Orso S.r.l., 1999

stola ricordando al giovane che suo padre ha ucciso a sangue freddo sua madre ipotizzando che Teseo l'abbia fatto per impedire al figlio bastardo di rubargli il trono in futuro. Infine, completamente assoggettata dal desiderio, Fedra gli assicura che la colpa potrà essere occultata, anzi trasformata in lode attraverso le dimostrazioni di amore reciproco tra una matrigna benevola e il suo figliastro. Ovidio propone una riscrittura che vuole Fedra vinta dal suo desiderio e languida d'amore ma che, attraverso l'espedito dell'epistola, riesce a liberarsi dal suo fardello mostrando l'obbrobrio del desiderio incestuoso di cui è vittima. Tale medium permette alla donna di non essere presente nel momento in cui il giovane leggerà il suo messaggio così da permetterle di rimando di esternare più facilmente i suoi pensieri reconditi.

Il poeta riprende il soggetto nel libro XV delle *Metamorfosi* dove narra il dolore di Egeria per la morte del marito Numa. La donna, rifugiatasi «nelle folte selve della valle di Ariacia¹⁸¹», incontra il figlio di Teseo il quale, notandola piangente, la consola raccontandole la sua storia. Ciò che riporta Ovidio non si discosta molto dal testo euripideo – infatti anche qui Ippolito viene cacciato dal padre per le accuse infondate di Fedra. Infine si scopre che Esculapio, figlio di Apollo, lo ha riportato in vita con l'ausilio di potenti erbe e che la dea Diana, affinché non suscitasce rancore negli altri per il trattamento ricevuto, lo ha coperto «con una densa nuvola¹⁸²» e gli ha dato una nuova identità: Virbio. Si può notare insomma che Ovidio trae ispirazione da Virgilio, rielaborando un po' la storia. Inoltre, questa parte finale non fa parte di nessuna delle tragedie; si tratta, infatti, di un finale felice che non potrebbe affatto coesistere con quello che è il senso proprio della tragedia aristotelica:

È necessario dunque che il racconto ben fatto sia semplice piuttosto che doppio, [...] e sia il volgere non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario, dalla buona sorte alla sventura, non per una malvagità ma per un grave errore di una persona, o quale si è detta o migliore piuttosto che peggiore¹⁸³.

Tra l'altro è lo stesso Aristotele che elogia Euripide: «anche se per il resto non lavora bene, risulta tuttavia il più tragico, se così si può dire, dei poeti¹⁸⁴».

2.1.2 Seneca e la sua *Fedra*

A differenza di quella euripidea, la tragedia senechiana porta il titolo di *Fedra*, la quale diventa il personaggio principale della storia; una protagonista-antagonista che resta in scena

¹⁸¹ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 2015, p. 629

¹⁸² Ivi, p 631

¹⁸³ Aristotele, *Poetica* cit., p. 159

¹⁸⁴ *Ibidem*

fino al finale della *pièce*. Un'altra differenza è che non esistono gli dèi, o meglio essi non sono personaggi che compaiono all'interno della scena, e tuttavia influenzano lo sviluppo delle vicende. *Fedra* è ambientata ad Atene anziché a Trezene e si apre con Ippolito che, rivolgendosi ai suoi compagni di caccia, dà degli ordini. Al contrario di Euripide, che presenta un ritorno gioioso nel suo incipit, Seneca presenta una partenza perentoria¹⁸⁵ mentre una caratteristica comune di entrambi è che Ippolito è dedito al culto di Diana¹⁸⁶.

Dopodiché, nella *Fedra* senechiana, Ippolito se ne va e compare subito Fedra che prende la parola: in questa scena i due personaggi vengono presentati come opposti nel loro stato morale poiché il principe è gioioso mentre la regina, già preda di Eros, è mesta e addolorata. Il primo dei sintomi della malattia di Fedra è, come in Euripide d'altronde, l'emulazione; la donna vorrebbe infatti replicare tutto ciò che fa Ippolito. Continuando il suo discorso, Fedra cita la lontananza di Teseo dovuta all'adulterio. Se in Euripide Teseo è un re eroe che si trova nell'Ade con Piritoo per un pellegrinaggio (e l'ipotesi di adulterio è proposta dal coro delle donne di Trezene), in Seneca tale motivo è enunciato nei termini seguenti: «Ora è lontano, va con Piritoo, compagno di una turpe passione [...], a rapire la sposa al sovrano dei morti [...] adulterio e nozze illecite cerca il padre di Ippolito nel profondo Acheronte¹⁸⁷» ed è proprio Fedra a suggerirlo.

La regina si interroga circa la provenienza del suo male poiché anche sua madre, Pasifae, è stata colpita da un destino analogo: se Fedra prova un amore incestuoso, Pasifae ha provato e consumato un amore zoofilo dal quale è poi nato il Minotauro. La regina nel suo monologo rivela fin da subito la causa di questo male atavico: «È Venere che ha in odio la stirpe del Sole e si vendica delle catene che l'avvinsero stretta al suo Marte¹⁸⁸». Uno degli appellativi di Fedra è proprio la “Luminosa” poiché suo nonno, padre di Pasifae, è il Sole. Questi aveva denunciato la relazione adultera tra Venere e Marte a Vulcano, marito della dea, il quale, per vendicarsi, aveva incatenato i due amanti per esporli alla gogna degli altri dèi. Si noti come, anche in questa versione, la passione sia una forma di punizione che delegittima in parte Fedra dalla sua colpa poiché si tratta, ancora, di un intervento divino che non dipende dalla volontà della protagonista.

In seguito compare la nutrice che dialoga con la padrona circa lo stato sentimentale di quest'ultima e, se in Euripide la serva era ricorsa alla supplica, qui pare che già sia a cono-

¹⁸⁵ Lucio Anneo Seneca, *Fedra in Medea, Fedra*, a cura di Francesca Nenci, Milano, Bruno Mondadori, 2022, p. 164

¹⁸⁶ Trattandosi di un'opera latina e non greca, i nomi degli dei sono cambiati: Afrodite è Venere, Artemide è Diana, Zeus è Giove e così via.

¹⁸⁷ L. A. Seneca, *Fedra in Medea, Fedra* cit., p. 81

¹⁸⁸ Ivi, pp. 81-83

scenza di tale male. La donna, inoltre, non è apprensiva come nella sua versione euripidea, bensì è perentoria e fa gravare sulla regina la colpa della sua passione: «Progetti di mescolare letti nuziali comuni al padre e al figlio nonché tenere nell'empio ventre una prole sa? ¹⁸⁹». Fedra si auto-assolve dicendo che chi scende agli Inferi non può farvi ritorno, ma la nutrice sa che Teseo è capace di atti inconcepibili. Allorché Fedra spera in un suo perdono, la serva le ricorda la spietatezza con cui il re ha ucciso la madre di Ippolito, l'amazzone Antiope. Infine la regina decide che se non sarà capace di domare il suo amore, si toglierà la vita in modo da non macchiare il suo onore. La nutrice dunque, come d'altronde in Euripide, cerca in tutti i modi di mantenere in vita la padrona perciò rivela che avrebbe circuito il principe.

Si assiste ad un breve intervento del coro dopo il quale la nutrice dialoga con Ippolito cercando di convincerlo a lasciarsi andare ai piaceri della carne, ma il giovane non si lascia corrompere dando prova della sua virtuosa castità per poi arrivare a concludere il suo discorso scagliandosi contro tutte le donne:

il primo dei mali è la donna: è lei la maestra di delitti che ammalia i cuori, per i suoi adulteri vanno a fuoco le città e tanti popoli si fanno guerra ¹⁹⁰, tante genti sono sepolte sotto le rovine dei loro regni ¹⁹¹.

La misoginia manifesta di Ippolito probabilmente è stata ereditata dal suo lato materno; infatti come riporta Susanetti, la misandria di Antiope si trasforma in misoginia nel figlio ¹⁹². Ricompare Fedra che chiede di rimanere da sola col figliastro: siamo nel momento culminante dell'opera, quello della confessione. Se in Euripide era la nutrice a rivelare il funesto segreto, in Seneca è la regina stessa che si dichiara al giovane principe. Questa Fedra infatti è più simile a quella raciniana – che sarà analizzata più nel dettaglio nel corso di tutto l'elaborato – poiché lacerata dalla “formazione di compromesso”: «O dèi celesti, tutti voi chiamo a testimoni che non voglio ciò che voglio ¹⁹³». Scomodando le istanze freudiane, si può dire che l'Es di Fedra, ovvero il suo desiderio, si scontra con il suo Super Io, l'insieme delle leggi morali che ha introiettato dal padre ¹⁹⁴ e dalla società. Cercando di trovare le parole giuste, Fedra temporeggia, allorché Ippolito si mostra ben disposto ad ascoltare qualsiasi sua preoccupazione, ma facendo ciò si rivolge a lei usando l'appellativo di “madre”. Si può notare che, nonostante la

¹⁸⁹ Ivi, p. 85

¹⁹⁰ Sembra chiaro il riferimento di Seneca, attraverso le parole di Ippolito, alla guerra di Troia, scatenata dal rapimento di Elena, moglie di Menelao, per mano di Paride.

¹⁹¹ L. A. Seneca, *Fedra* in *Medea*, *Fedra* cit., p. 107

¹⁹² Euripide, *Ippolito* cit., p. 156

¹⁹³ L. A. Seneca, *Fedra* in *Medea*, *Fedra* cit., p. 109

¹⁹⁴ Su Minosse si tornerà in futuro nell'elaborato. Basti pensare che divenne uno dei giudici degli Inferi, ricoprendo pertanto la carica della legge.

misoginia ereditata, Ippolito nutre rispetto verso le figure genitoriali. Fedra trasecola, l'appellativo di madre è come un muro, un richiamo al vincolo contro il quale sta per andare a schiantarsi. Chiede dunque al principe di utilizzare per rivolgersi a lei altri appellativi, e propone quello di schiava mostrando a tutti gli effetti la discesa verso gli oscuri meandri del suo desiderio. Ippolito, che non capisce cosa intenda la regina con questa richiesta, le chiede chiarimenti. È in questo momento che la donna raccoglie le sue forze e scoperchia il vaso di Pandora citando la bellezza giovanile di Teseo che altro non è, per sostituzione, che quella di Ippolito stesso. Udita la confessione (per quanto indiretta), Ippolito inorridisce e invoca il potere del Sole su Fedra affinché la oscuri e scateni una sorta di Apocalisse. Infine ricorda la funesta colpa della sua stirpe riferendosi all'adulterio di sua madre Pasifae. Fedra non sapendo più trattenersi e riconoscendo di non avere più le forze per dominarsi, il figliastro sguaina la spada e, rivolgendosi a Diana, si appresta ad uccidere la matrigna. Questa, ossessionata dall'onore come nella versione euripidea e sicura che il marito sia morto, chiede ad Ippolito: «guarisci la mia follia¹⁹⁵» riferendosi probabilmente alla proposta di consumare l'atto sessuale. Ippolito la risparmia e se ne va.

Si avvicina la nutrice che, maleficamente, propone alla regina di incolpare Ippolito di tale amore incestuoso. Senza che lei abbia approvato il piano, la serva chiama gli Ateniesi in aiuto alla regina servendosi della spada lasciata poc' anzi dal principe come prova dell'attacco. Dopo un altro intervento del coro, entra finalmente in scena Teseo che, attraverso una perifrasi, rende noto il tempo della sua assenza: ben quattro anni; salvato da Ercole, il re torna a casa per apprendere, dalla nutrice, che sua moglie contempla il suicidio ma non vuole rivelare il perché. Teseo, spazientito, minaccia di estorcere la confessione alla nutrice con la frusta, allorché Fedra si decide a parlare e racconta, mostrando al re consorte la spada lasciata da Ippolito. L'espeditivo dell'arma funziona un po' come quello della lettera in Euripide, ovvero di testimonianza incontrovertibile della colpevolezza di Ippolito. Infatti Teseo non mette in dubbio le parole della moglie e si lancia in un monologo gravido d'ira contro il figlio per poi arrivare, come in Euripide, alla spietata maledizione:

E là dove non possono arrivare i miei dardi arriveranno le mie maledizioni [...] Ippolito non veda più la luce del giorno e scenda giovane fra le ombre irate a suo padre [...] Strappa allo sguardo la voltastellata, scatena il mare, fa' emergere le creature degli abissi, agita i flutti su dal fondo dell'Oceano¹⁹⁶.

¹⁹⁵ L. A. Seneca, *Fedra* in *Medea*, *Fedra* cit., p. 115

¹⁹⁶ L. A. Seneca, *Fedra* in *Medea*, *Fedra* cit., p. 129

Dopo l'ennesimo intervento del coro, compare Nunzio, il corrispettivo del messaggero senza nome in Euripide, che avverte il re della morte del figlio avvenuta per mano di un toro mostruoso emerso dalle acque. La morte di Ippolito avviene pertanto nel medesimo modo in Euripide e in Seneca; l'unica differenza è che questa tragedia non lascia spazio al perdono di Ippolito nei confronti di suo padre poiché il giovane non rientrerà mai più in scena.

Fedra ha sentito tutto e, come Teseo, inizia a versare lacrime amare per la sua bugia; poi, interpellata dal marito, confessa la sua enorme colpa prima di suicidarsi con la spada di Ippolito, evidente simbolo fallico ora responsabile di una sorta di contrappasso:

Udite, Atene, e tu padre peggiore di una funesta matrigna, io ho detto il falso, ed il crimine accarezzato dal mio folle cuore l'ho inventato io. Non esiste ciò che hai punito in tuo figlio: l'accusa di incesto ha perduto un giovane senza macchia e senza colpa [...]. Giusta vendicatrice è la spada con cui squarcio il mio empio petto, il mio sangue è il sacrificio che si deve all'ombra di un innocente¹⁹⁷.

Preda del rimorso, Fedra decide di rimediare salvando l'onore dell'amato e sacrificando il suo. Teseo, subito dopo le sue parole, la maledice e la condanna all'oblio. Quella che si può definire una vera e propria *damnatio memoriae* è una sorte che spetterà anche alla Fedra raciniana. Al figlio è destinata la cremazione con una pira funeraria degna di un re, mentre la regina sarà gettata in una fossa e la terra graverà su di lei per l'eternità.

Dopo Seneca, Plutarco riprende Teseo e Fedra nelle sue *Vite parallele*¹⁹⁸ confrontando la vita del re con quella di Romolo e cercando di fornire la soluzione più storicamente credibile circa gli episodi sulla vita di Teseo che la tradizione gli attribuiva. Inoltre, Plutarco parla del matrimonio tra il re di Atene e Fedra, ricordando la morte di Ippolito. Per quanto riguarda il viaggio di Teseo e Piritoo, egli afferma che i due si sono recati nell'Epiro e non agli Inferi dove il re dei Molossi teneva sua moglie Persefone, sua figlia Core e il cane Cerbero. Quando il re scopre che i due non sono giunti da lui per chiedere la figlia in matrimonio bensì a rapirla, fa uccidere Piritoo da Cerbero e imprigiona Teseo.

Poco dopo, Apuleio riporta nel suo discorso *Apologia* di quando fu falsamente accusato di aver indotto, attraverso la magia, una signora agiata, Pudentilla, ad innamorarsi di lui. E nel farlo lo scrittore latino cita apertamente Fedra la quale aveva mentito spudoratamente così

¹⁹⁷ Ivi, p. 143

¹⁹⁸ Plutarco, *Vite parallele* (Vol. 1), a cura di Antonio Traglia, Milano, UTET, 2013

come la sua accusatrice¹⁹⁹. A differenza dell'*Apologia*, il nome di Fedra – come quello degli altri personaggi che sono tutti anonimi – non viene mai citato nella prima parte del libro X de *Le metamorfosi o L'asino d'oro*. Eppure «la topicità dell'intreccio, le ben definite tipologie dei personaggi e dei ruoli da loro svolti denunciano chiaramente la provenienza dei materiali del racconto²⁰⁰». La storia presentata ne *Le metamorfosi* si apre con la matrigna tormentata dal suo amore e si può notare che Apuleio riprende dalle fonti classiche, euripidea e senechiana, la descrizione del tormento di Fedra. Allo stesso modo, anche l'intreccio viene recuperato da queste, mentre per la confessione finale Apuleio si rifà a Seneca. A questo punto, come nota Mattiacci, lo scrittore latino prende un'altra strada e dipinge una “Fedra” esperta di veleni che, con freddezza, pianifica la rovina di “Ippolito”. Fattasi aiutare dal servo, recupera del veleno che però sarà fatale per suo figlio. Tuttavia, la noverca sfrutta la situazione a suo vantaggio pertanto «informa il marito che non solo il figliastro ha cercato di usarle violenza, ma le ha ucciso il figlioletto per vendicarsi del suo rifiuto²⁰¹». Nel frattempo la matrigna esce di scena – non muore come nelle versioni antecedenti – e il padre, come Teseo, accusa il figlio: a differenza delle tragedie precedenti, la punizione del figlio non è lasciata al padre, bensì a un tribunale. Durante il processo viene ascoltato il servo che aveva aiutato la noverca: egli conferma la versione della sua padrona, tuttavia compare la figura del medico (non presente nelle versioni antecedenti) che sbugiarda il servo e rivela che il veleno comprato dalla matrigna è in realtà un sonnifero. Scoperchiata la tomba del figlio della noverca, si scopre che egli è vivo, così “Ippolito” viene scagionato, il servo crocifisso e la matrigna condannata all’esilio. A differenza delle versioni antecedenti, i personaggi di Apuleio non appartengono più alla classe nobile, il padre non è re come Teseo, ma un borghese benestante; allo stesso modo, la moglie non è una regina, bensì una “donna dai dubbi costumi”. Mattiacci sostiene inoltre che il medico non sia tanto da considerare un *deus ex machina* che salva la situazione, bensì egli assomiglierebbe più a un *detective* dell’epoca moderna²⁰².

Nel III secolo, Filostrato Lemnio, come riporta Daniela Dalla Valle, parla della foresta Aricia che deve il suo nome per l’appunto alla giovane amata da Ippolito che questi aveva portato in Italia per sposarla²⁰³.

¹⁹⁹ Silvia Mattiacci, *Da Apuleio all’Aegritudo Perdicae: nuove metamorfosi del tema di Fedra*, in AA.VV., *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003), Edizioni Polistampa, Firenze 2007, pp. 131-156

²⁰⁰ Ivi, p. 133

²⁰¹ Ivi, p. 136

²⁰² Ivi, p. 140

²⁰³ Daniela Dalla Valle, *Il mito cristianizzato. Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Lausanne, Peter Lang, 2006, p. 8

Nel 1877, Emil Baehrens scopre l'*Aegritudo Perdicae* in Africa. Si tratterebbe di un epillio del V secolo composto da un anonimo imitatore di Draconzio²⁰⁴ che narra la storia di Perdicca che, più o meno come Ippolito, era dedito al culto di tutti gli dèi tranne che di Amore. La storia è forse più simile a quella di Edipo poiché è il ragazzo ad infatuarsi della moglie, ciononostante Mattiacci sottolinea delle analogie con la storia di Fedra che riteniamo interessanti: un fattore in comune a Ippolito, oltre il culto degli dèi, è la passione di Perdicca per i boschi, presente soprattutto nella versione senechiana del mito, e le domande che egli si pone circa la sua morte riflettono in un certo senso quelle che Fedra pone a se stessa nella tragedia senechiana – «La morte è decisa: devo solo scegliere come. Metterò fine alla mia vita impicandomi o mi getterò su una spada? O mi getterò a precipizio dalla rocca di Pallade?»²⁰⁵.

Un'altra opera dove Fedra e Ippolito sono citati è nient'altro che la *Divina Commedia* dantesca. Nella cantica del *Paradiso*, il sommo poeta, accompagnato da Beatrice, incontra il trisavolo Cacciaguida al quale chiede informazioni «per accertarsi / di ciò ch'avëa incontro a sé udito»²⁰⁶ ovvero se le profezie fattegli nel corso del suo viaggio ultraterreno fossero vere. Cacciaguida prende la parola e, appunto, cita Ippolito:

Qual si partio Ipolito d'Atene
per la spietata e perfida noverca,²⁰⁷
tal di Fiorenza partir ti convene.

L'avo crea una similitudine tra Dante e la sua cacciata da Firenze e la sorte capitata all'innocente Ippolito, costretto ad andarsene da Atene sebbene fosse innocente. In questo modo, Cacciaguida sottintende che lo stesso Dante sarà cacciato immeritatamente. La storia è rievocata anche da Boccaccio nel suo *De casibus virorum illustrium* (1, 10).

2.2 Il palinsesto di Fedra: il *Grand Siècle*

A cavallo tra Cinquecento e Seicento vengono prodotte numerose riscritture teatrali sulla vicenda. Alcuni esempi sono la *Fedra* di Giuseppe Baroncini del 1542, l'*Hippolito* di Ottaviano Zara del 1558, oppure l'*Hippolyte* di Robert Garnier del 1573 o ancora la *Fedra* di Francesco Bozza del 1578, l'*Hippolito* di Emanuele Tesauro del 1661 e l'*Hippolyte* di Pierre Guérin de La Pinelière del 1635. Si aggiungono inoltre quelle opere che, pur sostituendo i

²⁰⁴ S. Mattiacci, *Da Apuleio all'Aegritudo Perdicae: nuove metamorfosi del tema di Fedra*, in AA.VV., *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico* cit., p. 147

²⁰⁵ L. A. Seneca, *Fedra* in *Medea*, *Fedra* cit., p. 89

²⁰⁶ *Paradiso*, XVII, 1-2

²⁰⁷ Ivi, 46-48

nomi e i luoghi, ne richiamano le dinamiche come per esempio il *Crispus* di Bernardino Stemonio del 1601 ambientato nella Roma dell'imperatore Costantino e che sarà ripresa da François de Grenaille nella sua tragedia *L'innocent malhereux, ou la mort de Crispe* del 1639, la tragicommedia *L'innocence descouverte* di Jean Auvray del 1609 che riprende l'intreccio di Apuleio oppure *Il pastor fido* di Battista Guarini del 1590 il cui personaggio, Silvio, è basato su Ippolito²⁰⁸.

In ambito francese, è necessario riportare anche l'*Hypolite, ou le Garçon insensible* di Gabriel Gilbert del 1647 in cui Fedra non è sposata con Teseo, bensì è solo la sua fidanzata. L'uomo la tradisce con un'altra donna, pertanto la colpa di Fedra è in qualche modo attenuata. Per di più, il giovane Ippolito è disposto a ricambiare l'amore della regina, ma è comunque rispettoso del padre, in una sorta di rovesciamento della psiche dilaniata, sempre appartenuta a Fedra, tra ciò che vorrebbe e ciò che non vorrebbe. Nuovamente, come semplice fidanzata di Teseo, Fedra compare nella tragedia *Hippolyte* di Mathieu Bidar del 1675 dove Ippolito ha un suo interesse amoroso: Cyane²⁰⁹.

Nel 1677 compaiono due tragedie sullo stesso soggetto: quella di Racine e quella di Pradon. Sarà qui analizzata nel dettaglio l'opera di Racine, cercando di rilevare analogie e differenze con la fonte euripidea e con la versione senechiana, dopodiché verrà dedicata una piccola parte dell'analisi all'opera coeva di Pradon.



Fig. 1 – Frontespizio di Charles Le Brun delle edizioni del 1677, 1687 e 1697.

²⁰⁸ Euripide, *Ippolito* cit., p. 150

²⁰⁹ Ivi, p. 151

Inizialmente la tragedia raciniana portava il titolo di *Hippolyte*, come testimonia Bayle in una lettera a M. Minutoli datata 4 ottobre 1676²¹⁰. Eppure quando viene rappresentata per la prima volta – il 1° gennaio 1677 – dalla compagnia reale al teatro dell'Hôtel de Bourgogne²¹¹, la tragedia porta il titolo dei due grandi personaggi principali: *Phèdre et Hippolyte*. Sarà solo nel 1687 che la *pièce* si intitolerà finalmente *Phèdre*. Nella prefazione lo stesso Racine avverte che il tema è stato ripreso da Euripide e che la sua *Phèdre* non è né completamente colpevole, né completamente innocente giacché vittima, come nelle versioni precedentemente analizzate, del disegno di Venere. Tuttavia, il drammaturgo sottolinea di averla resa meno odiosa rispetto all'antichità perché non è lei ad accusare Ippolito, bensì la sua nutrice, Œnone: « J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse²¹² ». Se in Euripide e Seneca, Hippolyte viene accusato di stupro, qui viene “solo” accusato di averlo pianificato.

Il giovane, a detta di Racine, viene reso meno perfetto rispetto ai suoi corrispettivi antichi attraverso l'amore per Aricie, figlia e sorella dei nemici mortali di Thésée (al pari di una tragedia shakespeariana) per non creare troppa indignazione negli spettatori. Dunque Hippolyte non è più quel giovane vergine dedito al culto di Artemide/Diana, ma un ragazzo qualsiasi che non può innamorarsi di Phèdre perché invaghito di un'altra ragazza. Come nota Schlegel, anche l'Ippolito di Euripide però non è così perfetto come Racine vuol far credere perché tratta Afrodite con sdegno. Infatti, secondo gli antichi non bastava essere virtuosi per piacere agli dèi, bensì bisognava adorarli²¹³. Inoltre, la scelta di umanizzare Hippolyte attraverso la presenza di un'amata fa sì che venga meno l'odio per Vénus. D'altronde il giovane, proprio amando venera la dea dell'amore. Tornando su Aricie, Racine confessa di aver ripreso il personaggio da Virgilio. Per quanto riguarda Thésée, è stato recuperato da ciò che riporta Plutarco ossia che è sceso agli inferi insieme a Pirithoüs. Tale espediente fa sì che Phèdre, dato per morto il marito, possa aprirsi alla sua disdicevole dichiarazione. Infine, Racine si sofferma sulla virtù constatando che nella sua tragedia:

Les moindres fautes y sont sévèrement punies. La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le dé-

²¹⁰ Jean Racine, *Phèdre* [1697], édition de Raymond Picard, Paris, Gallimard, 2000, p. 29

²¹¹ Ivi, p. 128

²¹² Ivi, p. 22

²¹³ A.W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)* cit. § 99

sordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité²¹⁴.

Si nota dunque nelle intenzioni raciniane una grande impronta morale. Tuttavia, come riporta a giusto titolo Schlegel, se si vuole attribuire alla poesia il ruolo di giustiziera, bisogna che le pene siano proporzionate ai delitti e che dunque i buoni non siano colpiti dalle stesse catastrofi dei cattivi. In poche parole Schlegel attacca l'eccessivo rigore morale del drammaturgo nei confronti delle debolezze umane. Phèdre, caduta nella trappola della calunnia, si è meritata la morte atroce, così come Œnone; Thésée, allo stesso modo, è stato troppo precipitoso nel pronunciare il suo verdetto di condanna, dimenticando dunque il suo ruolo di giudice equo. Solo Hippolyte resta innocente e virtuoso. Il principe, infatti, non cede all'amore per Aricie se non quando crede che suo padre sia morto e propone alla ragazza di scappare e di sposarlo solo quando il re l'ha già cacciato dal regno. Aricie, dal canto suo, è quella che ci rimette più di tutti: non ha colpe eppure perde l'amore della sua vita²¹⁵.

La tragedia consta di cinque atti, ripartiti in scene ed è composta in alessandrini a rima baciata. Ambientata a Trezene, come in Euripide, non comporta nessun prologo, anzi non vi sono, come in Seneca, dèi che compaiono in scena. Infatti l'odio di Vénus per Phèdre viene evocato più volte da quest'ultima. Come evidenzia Roland Barthes, Trézène, come le altre capitali della tragedia, è un « village » e, nello specifico, una terra arida fortificata dal pietriscio²¹⁶.

L'inizio è abbastanza ansiogeno: il primo personaggio a parlare è Hippolyte che annuncia al suo servo e amico Théramène che ha intenzione di partire. Ora, il principe dichiara più e più volte la sua intenzione di andarsene dalla città, in questo caso per cercare il padre scomparso, senza però mai allontanarsene effettivamente. Questo differimento della partenza sembrerebbe rispondere ad un'ironia della sorte congegnata da Racine: Hippolyte è infatti destinato a perire lì dove si trova. Dopo aver elencato i luoghi in cui è stato a cercare il re, Théramène solleva l'ipotesi che Thésée stia nascondendo relazioni adultere. Hippolyte gli intima di non infangare il suo nome e di avere gran rispetto per il padre. Aggiunge di voler abbandonare i luoghi che furono da lui vissuti, e che non osa più guardare. Allorché Théramène gli chiede perché voglia lasciare i luoghi che, nella sua infanzia, gli erano tanto cari il principe risponde che da quando è arrivata la figlia di Minos e Pasiphaé tutto è cambiato. Théramène afferma di

²¹⁴ J. Racine, préface de *Phèdre*, in *Oeuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1 (théâtre-poésie), 1999, p. 819

²¹⁵ A.W. Schlegel, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)* cit. § 103

²¹⁶ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 15

capire il motivo dei suoi mali ma, come sottolinea Raymond Picard²¹⁷ nell'edizione da noi adottata, il servo adempie al ruolo del confidente che dà spiegazioni inesatte per depistare, in un certo senso, lo spettatore consentendo all'eroe di rivelare più tardi la verità. E in realtà, il motivo per cui il principe vuole partire non è Phèdre, bensì Aricie. Sbigottito, il servo gli chiede se anche lui la perseguiti e la odi come suo padre. A ciò il principe risponde « Si je la haïsais, je ne la fuirais pas.²¹⁸ », che è, in un certo senso, il *fil rouge* che lega il principe a Phèdre (« J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine. / Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.²¹⁹ »). La matrigna infatti, per reprimere il suo desiderio, crede di detestare il figliastro, ma in realtà lo ama; allo stesso modo Hippolyte ama Aricie, ma, consci del divieto imposto dal padre, non può farlo e pertanto la rifugge.

Quella di Hippolyte è una mezza confessione perché quando Théramène gli domanda, per sincerarsi di aver ben compreso, se ama la nemica, il principe risponde come se il servo l'avesse disonorato. Eppure, con questa mossa difensiva, il servo capisce i sentimenti che Hippolyte prova per Aricie. Per eludere la questione, il giovane avverte nuovamente che sarebbe partito a cercare il padre; allora Théramène gli chiede se vedrà Phèdre prima di farlo e, costretto dalle leggi sociali, il figlio di Antiope acconsente. Entra in scena Oenone, irrequieta. Ella avverte Hippolyte che la sua matrigna è in fin di vita, ma non è dato sapere quale sia la causa del suo malessere « En vain à l'observer jour et nuit je m'attache, / Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.²²⁰ ». Siccome Hippolyte sa che Phèdre lo detesta, decide di andarsene per evitarle altri dispiaceri, mostrando, ancora, grande rispetto per il doppio ruolo che ella ricopre: quello di madre e di regina.

Compare Phèdre che, più vicina alla sua versione euripidea, è stanca e chiede che qualcuno le tolga gli ornamenti dalla testa pesante e le sciolga i capelli. L'elemento del tragico è tale che la regina pensa che tutto il mondo cospiri contro di lei. Dal canto suo, la nutrice le fa notare che uscire dalle sue stanze era stata una sua idea – esattamente come accade con la Fedra di Euripide che è talmente confusa dalla passione che perde la lucidità –, così come quella di vedere la luce. Non appena viene citato il termine “luce”, Phèdre si lascia andare ad un lamento:

Noble et brillant Auteur d'une triste Famille,

²¹⁷ J. Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 31

²¹⁸ Per quanto riguarda le citazioni delle tragedie di Racine, estratte dall'edizione di Georges Forestier delle *Oeuvres complètes* di Racine, d'ora in poi saranno riportate nella seguente maniera: *titolo*, atto, scena, verso. *Phèdre*, I, 1, v. 56

²¹⁹ *Phèdre*, II, 5, vv. 685-686

²²⁰ *Phèdre*, I, 2, vv. 145-146

Toi, dont ma Mère osait se vanter d'être Fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.²²¹

Come si nota, la stirpe di Phèdre è quella che appartiene anche ad Euripide e Seneca, il Sole è infatti suo avo. Tuttavia in questa versione la luce che esso irradia acquisisce una connotazione ben specifica: quella di rivelare il peccato della figlia di Pasiphaé sebbene questa cerchi di nasconderlo anche a se stessa.

Proprio come in Euripide, Phèdre riacquista la lucidità subito dopo aver annunciato il suicidio, poi scoppia in pianto. La nutrice la avverte che semmai cedesse a questo pensiero funesto, offenderebbe gli dèi che le hanno dato la vita, tradirebbe suo marito e i suoi figli e consegnerebbe il regno al nemico di questi ultimi: Hippolyte. Non appena la regina sente nominare il figlio dell'amazzone, lancia un grido. Infatti, come nota Picard²²², il nome è un'evocazione della persona quindi è come se Hippolyte fosse comparso davanti alla matrigna che tanto prova a rifuggirlo. Œnone cerca di consolarla invitandola a non pensare a Hippolyte e a godersi la vita finché dura, ma la sua padrona piomba nuovamente nella disperazione giungendo a dire che sarebbe meglio morire che rivelare il suo segreto funesto. Spazientita, la nutrice replica « Mourez donc, et gardez un silence inhumain.²²³ » per poi assicurare alla sua padrona che la prima a morire tra le due sarebbe proprio lei (e infatti sarà proprio questo il destino del personaggio), mostrando un sentimento di amore, devozione e fiducia nei suoi confronti. Eppure Phèdre teme il giudizio della nutrice e tale terrore risveglia in lei il ricordo della sorte che hanno condiviso sua madre e sua sorella: come in Euripide, e più espressamente in Seneca, tutto nasce, appunto, dalla collera di Vénus. Importante è la reazione di Œnone di fronte alle parole della padrona: « Oubliions-les, Madame. Et qu'à tout l'avenir / Un silence éternel cache ce souvenir.²²⁴ » La nutrice infatti cerca di dimenticare e far dimenticare le nefandezze della stirpe di Phèdre nascondendole sotto ad un silenzio eterno così come quest'ultima cerca di farlo nella sua stessa psiche, ma il subconscio è più forte, come si vedrà, e il segreto verrà rivelato, il silenzio sarà spezzato. Œnone inizia a capire che la sua padrona è innamorata, dunque le chiede di chi. Ma la regina, come in tutte le versioni analizzate, non rivela il nome dell'oggetto d'amore se non attraverso una perifrasi:

PHÈDRE

Tu connais ce Fils de l'Amazone,

²²¹ *Phèdre*, I, 3, vv. 169-172

²²² Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 41

²²³ *Phèdre*, I, 3, v. 227

²²⁴ *Phèdre*, I, 3, vv. 251-252

Ce Prince si longtemps par moi-même opprimé.

ŒNONE

Hippolyte ? Grands Dieux !

PHÈDRE

C'est toi qui l'as nommé.²²⁵

Come fa notare Picard, Phèdre sa che la confessione è azione e, proprio perché la regina si rifiuta di agire, non può pronunciare il nome di Hippolyte²²⁶.

La matrigna ripercorre la storia del suo innamoramento: come in Euripide, appena lei lo vede, arrossisce e al contempo impallidisce dinanzi a lui. Riconosce infatti il fuoco di Vénus che aveva già tormentato sua sorella Ariane e sua madre Pasiphaé. Poi durante il suo monologo rivela, in uno dei passaggi più belli, che pregando la dea dell'amore in realtà il suo pensiero era diretto sempre e solo a Hippolyte che viene paragonato ad un dio:

Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse,
J'adorais Hippolyte, et le voyant sans cesse,
Même au pied des Autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce Dieu, que je n'osais nommer.²²⁷

Phèdre si giustifica dicendo che nei suoi tratti rivedeva il padre e, per alleggerirsi dalla colpa, fa tutto ciò che è in suo potere ovvero perseguitarlo, allontanarlo dalla vista esiliandolo, ma, come riconosce ella stessa, è tutto vano.

Dopodiché compare Panope, personaggio introdotto da Racine e definito come « femme de la suite de Phèdre », che riporta la notizia della morte di Thésée (« La mort vous a ravi votre invincible Époux²²⁸ »). Ma non c'è tempo per soffrire poiché Atene reclama un successore e le voci che corrono vogliono che sia Hippolyte a governare a scapito del figlio legittimo di Thésée e Phèdre. Il peggio, però, è che sul trono potrebbe salire Aricie.

A seguito della notizia, Œnone, che avrebbe seguito la padrona fino alla morte, cerca di far ragionare la regina: se morisse, suo figlio avrebbe meno possibilità di governare. Inoltre, proprio perché Thésée non c'è più, il suo amore adesso è diventato “ordinario” e la morte ha purificato quell'unione che sarebbe altrimenti inconcepibile

Votre flamme devient une flamme ordinaire.
Thésée en expirant vient de rompre les noeuds,
Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.²²⁹

²²⁵ *Phèdre*, I, 3, vv. 262-264

²²⁶ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 45

²²⁷ *Phèdre*, I, 3, vv. 285-288

²²⁸ *Phèdre*, I, 4, v. 319

²²⁹ *Phèdre*, I, 5, vv. 350-352

Œnone dunque tesse i fili per un piano che possa giovare al regno e alla sua regina: Phèdre deve rimanere in vita per i suoi figli che hanno due nemici, Hippolyte e Aricie. Pertanto la nutrice convince dapprima Phèdre che il suo amore non è più criminale e poi la esorta ad avvicinarsi a Hippolyte nell'interesse dei suoi figli. Purtroppo mentre la serva dispensa questi consigli e Phèdre comincia a sperare in un lieto fine, lo spettatore scopre che tutta questa premura è vana perché Hippolyte ama Aricie e, come si scoprirà a breve, quest'amore è ricambiato²³⁰.

Il secondo atto si apre con una scena tra Aricie e Ismène, la sua confidente (anche questo personaggio viene introdotto da Racine e non compare né in Euripide né in Seneca), nella quale la prima si mostra incredula del fatto che Hippolyte voglia vederla. Ismène le fa notare che la causa di questo appuntamento è la morte di Thésée; Aricie scopre dunque di non avere più nemici e chiede come sia morto il re. Ismène riporta le varie dicerie sull'evento:

On dit que Ravisseur d'une Amante nouvelle
Les Flots ont englouti cet Époux infidèle.
On dit même, et ce bruit est partout répandu,
Qu'avec Pirithoüs aux Enfers descendu
Il a vu le Cocyté et les Rivages sombres,
Et s'est montré vivant aux infernales Ombres,²³¹

Si noti quanto Racine sottolinei la presunta infedeltà di Thésée. Se Euripide e Seneca mettono in bocca ad un solo personaggio le illazioni sulla lontananza di Teseo, Racine vuole rimarcare le probabili cause dapprima con Théramène e poi con Ismène.

Quando la confidente, parlando di Hippolyte, rivela che questi potrebbe essere innamorato di Aricie, la giovane si lancia in un monologo in cui canta la bellezza del principe e le sue virtù. Poco dopo arriva giustappunto il principe che, sfruttando la notizia della morte del padre (proprio come farà Phèdre più in là, in una sorta di simmetria narrativa), confessa il suo amore proibito alla giovane nemica di sangue attraverso parole che evidenziano quanto sia inutile rifuggire l'amore poiché esso condurrà sempre alla persona amata:

Contre vous, contre moi vainement je m'éprouve.
Présente je vous fuis, absente je vous trouve.
Dans le fond des forêts votre image me suit.
La lumière du jour, les ombres de la nuit,²³²

Il momento tuttavia è interrotto dall'arrivo di Phèdre; è il momento di climax in cui ci si prepara alla confessione. Innanzitutto la regina si unisce al cordoglio di Hippolyte per la mor-

²³⁰ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 50

²³¹ *Phèdre*, II, 1, vv. 381-386

²³² *Phèdre*, II, 2, vv. 541-544

te del padre per poi parlare di suo figlio; quindi chiede a Hippolyte di non riversare la sua collera su di lei a causa del comportamento odioso che lei aveva avuto nei suoi confronti. Infatti Phèdre si è fatta un esame di coscienza e chiede scusa per aver eretto un muro di odio nei confronti del figliastro; tuttavia il giovane non ha risentimenti e la rincuora dicendo che forse Thésée è ancora vivo poiché protetto da Neptune. Qui Picard nota un'anticipazione che Racine ha introdotto nella *pièce*: Thésée, come d'altronde nelle altre versioni viste, invocherà il potere del dio del mare per punire il figlio²³³. Eppure Phèdre è sicura che il marito non tornerà, o meglio cerca di rassicurare se stessa così da poter amare senza colpa. Si lascia poi scappare una considerazione che Hippolyte scambia per una confessione d'amore nei confronti del padre:

Que dis-je ? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.
 Toujours devant mes yeux je crois voir mon Époux.
 Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare,
 Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.²³⁴

Le figure di Thésée e Hippolyte si sovrappongono agli occhi di Phèdre la quale, rivolgendosi al giovane con il modo ipotetico dell'irrealtà, ripercorre la storia delle gesta del re. In questa sorta di delirio, la regina si sarebbe scambiata volentieri con la sorella Ariane per poter perdere nel labirinto con Hippolyte. Questi non riesce a seguire il discorso della matrigna e annuncia la sua partenza; è allora che Phèdre si lascia scappare la vera e propria dichiarazione rimarcando ancora una volta di essere oggetto di una vendetta divina, mentre l'intimità della sua confessione si manifesta attraverso l'allocutivo di confidenza "tu":

J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
 Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
 De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
 Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.²³⁵

Si noti che, in maniera speculare al discorso di Hippolyte su Aricie, Phèdre rimarca di aver cercato di rifuggire da questo suo amore colpevole persino attraverso l'odio, eppure tali premure si sono rivelate appunto inutili.

Verso la fine del suo discorso, il Super-Io della donna prende il sopravvento, ella domanda al figliastro di punirla con la sua spada dandole la morte:

²³³ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 64

²³⁴ *Phèdre*, II, 5, vv. 627-630

²³⁵ *Phèdre*, II, 5, vv. 685-688

Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
Digne Fils du Héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'Univers d'un Monstre qui t'irrite.
La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ?²³⁶

Notando l'esitazione del figliastro, Phèdre stessa prende la spada (Racine riprende da Seneca l'espedito dell'arma che avrà una sua funzione nel proseguo della trama), ma viene prontamente fermata da Œnone che la allontana. Dopodiché Hippolyte, sconvolto dalla notizia, viene raggiunto da Théramène che gli annuncia che Atene ha dichiarato che il nuovo re è il figlio di Phèdre. Ma non solo, si vocifera che in realtà Thésée non sia morto. Hippolyte dunque decide di partire.

Il terzo atto si apre con una Phèdre irrequieta, consumata dal rimorso perché teme che il suo amore non sarà mai corrisposto: infatti, come nota Picard, qui si svolge l'azione tragica, ovvero viene mostrato il personaggio che spera e crede nell'efficacia della sua azione, ma lo spettatore che osserva sa bene che tale speranza è un'illusione²³⁷. La regina ipotizza che, siccome Hippolyte non ha mai sentito parlare d'amore, la sua confessione forse lo ha turbato. Œnone asseconda la sua padrona, la quale decide su due piedi di cedere il regno all'amato, sacrificando persino l'occasione del figlio di essere re. Chiede alla nutrice di andare a cercarlo e di convincerlo ad accettare la proposta con tutti i mezzi che possiede (« Presse, pleure, gémis, peins-lui Phèdre mourante. / Ne rougis point de prendre une voix suppliante.²³⁸ »). La scena seguente è un piccolo soliloquio in cui Phèdre si rivolge nuovamente a Vénus alla quale chiede che l'amore che prova per Hippolyte sia corrisposto.

Improvvisamente torna Œnone che si fa portavoce di una terribile notizia per Phèdre: Thésée è vivo ed è a casa – « Le Roi, qu'on a cru mort, va paraître à vos yeux, / Thésée est arrivé. Thésée est en ces lieux.²³⁹ ». Alla notizia, il primo pensiero di Phèdre corre verso la sua dignità, infatti la mattina era pronta a morire ancora degna di essere compianta ma, dopo aver seguito i consigli della serva, morirà disonorata. La regina si sente messa alle strette; la mente corre e si chiede se Hippolyte rivelerà al padre (e re) ciò che Phèdre gli ha confessato. Sente che i muri e le volte prenderanno vita e la accuseranno: è ossessionata, come la Fedra di Euripide, da ciò che la gente dirà di lei, dall'immagine che dipingerà di lei. La regina pensa infatti ai suoi figli e all'eredità che lascerà loro: « Le crime d'une Mère est un pesant fardeau.²⁴⁰ ».

²³⁶ *Phèdre*, II, 5, vv. 699-702

²³⁷ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 74

²³⁸ *Phèdre*, III, 1, vv. 809-810

²³⁹ *Phèdre*, III, 3, vv. 827-828

²⁴⁰ *Phèdre*, III, 3, v. 864

Si noti come la storia di Phèdre sia ripetitiva; sua madre Pasiphaé l'ha condannata alla sofferenza e adesso lei stessa è conscia della condanna che infligge ai suoi figli.

Dopo averlo visto con gli occhi dell'amore, Phèdre adesso vede Hippolyte come un mostro, come l'incarnazione del suo desiderio incestuoso. Œnone le propone di accusarlo per prima:

Pourquoi donc lui céder une victoire entière ?
Vous le craignez. Osez l'accuser la première
Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui.
Qui vous démentira ? tout parle contre lui.
Son épée en vos mains heureusement laissée,²⁴¹

Sfruttando l'espedito senechiano della spada abbandonata, Œnone aiuta Phèdre ad accusare l'amato di aver cercato di stuprarla. La regina è restia, inizialmente, ad accusare un innocente di un crimine tale, ma la nutrice assume l'onore di farlo al posto suo e la calma dicendo che Thésée si limiterà ad esiliare il figlio (di nuovo, l'ironia di Racine sta in queste battute che preannunciano gli eventi, i quali saranno più funesti di quanto i personaggi credano).

Phèdre è la prima a incontrare Thésée e gli anticipa ciò che Œnone poi spiegherà in dettaglio più avanti. Dopodiché il re incontra Hippolyte che gli annuncia di voler partire per non condividere più quei luoghi con la matrigna senza aver rivelato la confessione che questa gli aveva fatto. Thésée non sa spiegare la ragione della decisione del figlio e si rivolge agli dèi che lo hanno liberato, dopo sei mesi, dall'inferno per ricondurlo in una casa ormai governata dall'orrore. Il re è costretto ad accettare suo malgrado la partenza del figlio e decide di ritirarsi nelle sue stanze per conoscere la verità sulla questione anticipata da Phèdre. A Hippolyte sono affidate le ultime battute dell'atto che, come quelle di Œnone, anticipano ironicamente il suo tragico epilogo: « De noirs pressentiments viennent m'épouvanter. / Mais l'Innocence enfin n'a rien à redouter.²⁴² ».

Il quarto atto si apre in *medias res*: la nutrice ha già accusato Hippolyte e lo spettatore assiste alla reazione di Thésée il quale si convince della colpevolezza proprio a causa della spada: « J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage ; / Ce fer dont je l'armai pour un plus noble usage.²⁴³ ». Come Phèdre, anche Thésée mostra una certa ossessione per la reazione che di un tale scandalo potrebbero avere le persone, infatti chiede più volte a Œnone se nel paese si sapesse già di questo crimine; ma la nutrice taglia corto per ritirarsi a prendersi cura della regina. Subito dopo compare in scena Hippolyte. Thésée si confronta con lui adducendo come va-

²⁴¹ *Phèdre*, III, 3, vv. 885-889

²⁴² *Phèdre*, III, 6, vv. 995-996

²⁴³ *Phèdre*, IV, 1, vv. 1009-1010

lida prova della sua colpevolezza l'annunciata partenza; in parole povere Hippolyte tenta la fuga per scappare di fronte alle conseguenze del suo crimine. Pertanto Thésée, come in Euripide e Seneca, invoca Neptune (sebbene in questo momento non scagli ancora la maledizione su suo figlio):

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage
D'infâmes Assassins nettoya ton rivage,
Souviens-toi que pour prix de mes efforts heureux
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.²⁴⁴

L'unica differenza qui è che in Euripide, secondo quanto riporta lo scolio già citato, la maledizione di Teseo nei confronti di Ippolito sarebbe il terzo desiderio che Nettuno gli concede mentre in Racine è il primo.

Inutili sono gli sforzi di Hippolyte di ragionare col padre. Sebbene possa raccontare la verità e scagionarsi, il giovane decide di non infrangere il silenzio e risparmiare al padre il dolore della verità. Come nota Picard il sentimento che differenzia l'Hippolyte di Racine dall'Ippolito di Euripide è che, se quest'ultimo resta in silenzio per rispettare un giuramento fatto, il primo mostra un sentimento più delicato, il pudore. Sarà infatti il suo senso dell'onore a condannarlo a morte²⁴⁵. Il principe, che qui sembra essere l'unico personaggio ragionevole, implora il padre di esaminare la questione tenendo conto della sua vita che, lo ricordiamo, è sempre stata casta (dell'amore per Aricie Thésée ancora non sa niente) e pertanto è improbabile che abbia commesso il reato di cui è accusato: « Examinez ma vie, et songez qui je suis. / Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.²⁴⁶ ». Eppure, nonostante questo appello, Thésée non crede al figlio e lo accusa di essere rimasto affascinato dalla matrigna. Hippolyte confessa allora di essere sì innamorato, ma non della matrigna, bensì di Aricie:

Non, mon Père, ce cœur (c'est trop vous le celer)
N'a point d'un chaste amour dédaigné de brûler.
Je confesse à vos pieds ma véritable offense.
J'aime, j'aime, il est vrai, malgré votre défense.
Aricie à ses lois tient mes vœux asservis.
La fille de Pallante a vaincu votre Fils.²⁴⁷

Thésée non crede alle parole di Hippolyte e pensa le abbia dette per evitare l'accusa. Dal canto suo, il giovane si permette un'insinuazione su Phèdre, che fa arrabbiare ancora di

²⁴⁴ *Phèdre*, IV, 2, vv. 1065-1068

²⁴⁵ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 91

²⁴⁶ *Phèdre*, IV, 2, vv. 1092-1093

²⁴⁷ *Phèdre*, IV, 2, vv. 1119-1124

più il re, per terminare ricordando la stirpe della regina, macchiata dagli orrori. Thésée è furibondo e caccia il figlio dandogli del traditore.

Nella scena seguente, il re in un soliloquio si rivolge a Neptune e scaglia finalmente la maledizione:

Neptune, par le Fleuve aux Dieux mêmes terrible
M'a donné sa parole, et va l'exécuter.
Un Dieu vengeur te suit, tu ne peux l'éviter.²⁴⁸

Come riporta Picard, il senso tragico è dato dal fatto che anche Thésée è prigioniero del dio il quale, infatti, non potrà rimuovere la maledizione una volta scoperta la verità e dunque non potrà salvare il figlio innocente²⁴⁹.

Compare successivamente Phèdre che, divorata dal rimorso, chiede a Thésée di risparmiare l'amato Hippolyte, ma ormai è troppo tardi: il re non ha ucciso il principe ma a vendicare l'onore della regina ci penserà Neptune. Durante la conversazione, Phèdre scopre inoltre che il cuore di Hippolyte batte per Aricie. Rimasta sola, la matrigna parla tra sé e sé e sente crescere in lei la gelosia: « Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi ! / Aricie a son cœur ! Aricie a sa foi !²⁵⁰ ». Subito dopo entra in scena Œnone che confessa di avere un brutto presentimento, ma a Phèdre tale presentimento non interessa; sembra solo importarle il fatto di confessare alla nutrice di avere una rivale. Tale scoperta fa sprofondare infatti l'innamorata in un baratro di rimorsi, sofferenza e tormento e, se i due giovani si parlavano e dunque vivevano la loro “relazione” alla luce del sole, la regina era costretta a rifuggirla, a nascondersi. E adesso che si è messa in ridicolo con Hippolyte rischiando di perdere l'onore se questi racconta la verità, Phèdre vorrebbe fuggire. Tuttavia nemmeno la morte può darle sollievo poiché il padre Minos è giudice degli inferi. Infatti, come riporta Picard, la regina è assediata: il cielo e gli inferi, dove vivono i suoi avi (rispettivamente Soleil e Minos) sono specchi che riflettono incessantemente i crimini di cui si è macchiata, pertanto la donna non può fuggire nemmeno da se stessa²⁵¹. Œnone, dal canto suo, cerca di rincuorarla e minimizza la faccenda deresponsabilizzando la padrona, che non può vincere contro il destino:

Vous vous plaignez d'un joug imposé dès longtemps.
Les Dieux même, les Dieux de l'Olympe habitants,
Qui d'un bruit si terrible épouventent les crimes,

²⁴⁸ *Phèdre*, Iv, 3, vv. 1158-1160

²⁴⁹ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 95

²⁵⁰ *Phèdre*, IV, 5, vv. 1203-1204

²⁵¹ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 102

Ont brûlé quelquefois de feux illégitimes.²⁵²

A queste parole Phèdre reagisce scagliandosi contro la nutrice, accusandola di averla mal consigliata dall'inizio; infine invoca una punizione terribile su di lei.

L'ultimo atto si apre con i due giovani innamorati: Aricie vuole convincere Hippolyte a raccontare la verità a suo padre, ma questi, come già ricordato, preferisce per pudore risparmiargliela. Dopodiché chiede all'amata di non parlare più di quegli eventi poiché confida nel volere degli dèi che sapranno punire Phèdre (stavolta l'ironia è meno palesata, Phèdre sarà veramente punita ma prima toccherà a Hippolyte perire) e infine chiede alla ragazza di scappare con lui e andare verso un tempio in cui le menzogne sono punite così da dimostrarle il suo amore. Purtroppo il re sta arrivando così Aricie lascia scappare il suo amato. A tal proposito, Jean Pommier riporta un aneddoto che concerne la vita di Racine: Madame de Maintenon (moglie morganatica del Re Sole) si sarebbe incontrata, in un vicolo appartato dei giardini di Versailles, col drammaturgo per avere un colloquio segreto con lui, ma sorpresi dal rumore di un calesse, gli avrebbe detto: « C'est le Roi qui se promène, cachez-vous²⁵³ » un po' come Aricie dice a Hippolyte « Le Roi vient. Fuyez [...]²⁵⁴ ».

Tornando alla tragedia, la ragazza dimostra grande sangue freddo nel confronto che ha col re uccisore dei suoi famigliari: attraverso una serie di domande, Aricie cerca di far ragionare Thésée, ma questi la accusa di essere accecata dall'amore per Hippolyte per vedere la sua colpevolezza allorché la ragazza giunge quasi sul punto di dire la verità su Phèdre:

Prenez garde, Seigneur. Vos invincibles mains
Ont de Monstres sans nombre affranchi les humains.
Mais tout n'est pas détruit. Et vous en laissez vivre
Un... Votre Fils, Seigneur, me défend de poursuivre.²⁵⁵

Il re viene lasciato a pensare da solo e chiede di vedere nuovamente Oenone per chiarire ogni dubbio, ma Panope gli rivela che questa si è suicidata e che la regina ha l'aspetto di una moribonda. Inoltre per tre volte ha cercato di scrivere una lettera (si noti la similitudine con la lettera euripidea). Udite queste parole, Thésée invoca il ritorno del figlio mostrando un altro effetto tragico: proprio colui che l'ha condannato a morte vuole ritornare sui suoi passi, ma

²⁵² *Phèdre*, IV, 6, vv. 1303-1306

²⁵³ Jean Pommier, *Aspects de Racine. L'histoire littéraire d'un couple tragique* cit., p. 154

²⁵⁴ *Phèdre*, V, 3, v. 1407

²⁵⁵ *Phèdre*, V, 3, vv. 1443-1446

non può, la sua agitazione è vana. L'unica cosa che può fare è guardare e raccogliere i frutti funesti della sua maledizione²⁵⁶.

Come in Euripide e Seneca, giunge sulla scena un servo che racconta la tragica sorte del principe. In Racine è Théramène che sottolinea subito l'innocenza dell'amico: « J'ai vu des mortels périr le plus aimable, / Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable.²⁵⁷ ». Il racconto non si discosta molto dalle versioni euripidea e senechiana in cui un mostro marino emerge dal mare e spaventa i cavalli del carro di Hippolyte che lo conducono alla morte. Ariwie si precipita sul luogo e vede il cadavere lacerato dell'amato. Le descrizioni plastiche testimoniano la fine dell'azione tragica e il compimento dei destini²⁵⁸.

Nell'ultima scena compare Phèdre che, lo si ripete, a differenza di Euripide ma similmente a Seneca è viva fino alla fine della tragedia. Il re si rivolge a sua moglie ma nelle sue parole traspare un senso di incertezza. Al malessere che già prova, infatti, non vuole sommare il dolore di aver condannato suo figlio ingiustamente, tuttavia la tragedia non gli permette tale ignoranza poiché Phèdre dirà una volta per tutte la verità:

Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence.
Il faut à votre Fils rendre son innocence.
Il n'était point coupable.²⁵⁹

La lucidità riacquistata, Phèdre racconta del suo asservimento al disegno di Vénus, delle bugie architettate dalla nutrice e infine richiede il perdono:

J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les Morts.
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.²⁶⁰

Se in Euripide Fedra si suicida impiccandosi e in Seneca usando la spada di Ippolito, in Racine è proprio attraverso il veleno che la donna si dà una morte lenta e dolorosa in modo tale da poter redimere l'onore dell'amato e perire subito dopo senza essere fermata. Le ultime parole della tragedia sono consegnate a Thésée che, come in Seneca, invoca una *damnatio memoriae*.

²⁵⁶ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 113

²⁵⁷ *Phèdre*, V, 6, vv. 1493-1494

²⁵⁸ Racine, *Phèdre* [1697] cit., p. 118

²⁵⁹ *Phèdre*, V, scena dernière, vv. 1617-1619

²⁶⁰ *Phèdre*, V, scena dernière, vv. 1635-1638

A soli due giorni di distanza dalla rappresentazione della *Phèdre* di Racine, Pradon mette in scena la tragedia omonima il 3 gennaio 1677 presso il Théâtre Guénégaud. Nella prefazione alla tragedia si fa riferimento alla *querelle* che la sua opera ha scatenato sovrapponendosi a quella del suo contemporaneo: « À l'arrivée d'un second Hippolyte à Paris, toute la République des Lettres fut émue, quelques poètes traitèrent cette entreprise de témérité inouïe, et de crime de lèse-majesté poétique²⁶¹ ». Tuttavia, come fa notare lo stesso drammaturgo, se Euripide avesse visto la versione di Seneca non avrebbe intentato lo stesso processo che un certo tipo di pubblico sta avanzando contro di lui, poiché, come i pittori traggono ispirazione dallo stesso soggetto, così i drammaturghi devono essere liberi di farlo a loro volta. Inoltre di questa fruttuosa varietà si giova il pubblico che dispone, appunto, di più opere per il suo piacere.

In un articolo de *Le Mercure Galant*, si riporta che

Le vendredi premier jour de l'an, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne donnèrent la première représentation de la *Phèdre* de M. Racine ; et le dimanche suivant, ceux de la Troupe du Roi lui opposèrent la *Phèdre* de M. Pradon [...] Elles ont fait ici beaucoup de bruit, et j'ai peine à concevoir d'où vient qu'on s'est avisé d'en vouloir juger par comparaison de l'un à l'autre, puisqu'elles n'ont rien de commun que le nom des personnages qu'on y fait entrer; car je tiens qu'il y a une fort grande différence à faire, de Phèdre amoureuse du fils de son mari, et de Phèdre qui aime seulement le fils de celui qu'elle n'a pas encore épousé. Il est si naturel de préférer un jeune prince à un Roi qui en est le père, que pour peindre la passion de l'une, on n'a besoin que de suivre le train ordinaire des choses ; c'est un tableau dont les couleurs sont faciles à trouver, et on n'est point embarrassé sur le choix des ombres qui le doivent adoucir : mais quand il faut représenter une femme qui, n'envisageant son amour qu'avec horreur, oppose sans cesse le nom de belle-mère à celui d'amante, qui déteste sa passion, et ne laisse pas de s'y abandonner par la force de sa destinée, qui voudrait se cacher à elle-même ce qu'elle sent, et ne souffre qu'on lui en arrache le secret que dans le temps où elle se voit prête d'expirer; c'est ce qui demande l'adresse d'un grand maître; et ces choses sont tellement essentielles au sujet d'*Hippolyte*, que c'est ne l'avoir pas traité, que d'avoir éloigné l'image de l'amour incestueux qu'il fallait nécessairement faire paraître. Ainsi, Madame, je ne vois point qu'on ait eu aucune raison d'examiner laquelle des deux pièces intéresse plus agréablement l'auditeur, puisqu'elles n'ont aucun rapport ensemble du côté de la principale matière.²⁶²

Il soggetto, è vero, è lo stesso, ma, come si legge dalla lettera pubblicata nella rivista, esso è affrontato in modo completamente diverso.

Occorre ricordare che il mondo dello spettacolo, tanto oggi quanto allora, era costellato da faide, una delle quali riguardava per l'appunto Racine: vittima di un complotto ordito all'hôtel de Bouillon ad opera di alcuni *habitues* che facevano il bello e il cattivo tempo, fu

²⁶¹ *Phèdre et Hippolyte* di Pradon, p. 5 <https://theatre-classique.fr/pages/pdf/PRADON_PHEDRE.pdf> [29 agosto 2024]

²⁶² Grafia aggiornata, *Le Nouveau Mercure Galant*, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/MG-1677-03/#MG-1677-03_026>, [28 agosto 2024]

deciso, da parte di un’assemblea composta da Philippe de Mancini (duca di Nevers), Madame de Sévigné, Madame de Grignan, Emmanuel de Coulanges (parente di Madame de Sévigné e amico intimo del duca di Nevers) e dai principi di Vendôme²⁶³, di opporre alla *Phèdre* di Racine quella di Pradon. Madame de Bouillon, proprietaria dell’*hôtel particulier* che porta il suo nome, prenotò in anticipo le prime file per le prime sei rappresentazioni di entrambe le opere. Così, il 3 gennaio, i posti presso l’*hôtel Guenégaud* – il teatro dove era rappresentata l’opera di Pradon – erano occupati mentre quelli dell’*hôtel de Bourgogne* – il teatro dove era rappresentata l’opera di Racine – rimasero vuoti²⁶⁴. Racine ne soffrì molto, ma fortunatamente tale onta durò solo, per l’appunto, sei giorni e, una volta lasciata alle sue sole forze, la *Phèdre* di Pradon fu schiacciata dalla rivale.

Nel XVIII secolo sono numerose le riscritture del mito di Fedra nel campo dell’Opera: la prima, in ordine cronologico, è quella di Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie* rappresentata per la prima volta il 1° ottobre 1733 a Parigi. La tragedia consta di cinque atti e un prologo ed è basata sul libretto di Simon-Joseph Pellegrin²⁶⁵. Nel 1758-1759 Carlo Innocenzo Frugoni è incaricato di tradurre e adattare il libretto di Simon-Joseph Pellegrin. Per musicarlo viene scelto il compositore pugliese Tommaso Traetta così, nel maggio del 1759, nel Teatro Ducale di Parma viene rappresentata per la prima volta l’*Ippolito e Aricia*. Nel 1786 compare, sul suolo francese, la *Phèdre* di Jean-Baptiste Lemoyne; tragedia in tre atti sul libretto di François-Benoît Hoffman la cui protagonista, un mezzosoprano, è Judith van Wanroij e il cui protagonista, Julien Behr, è uno dei tenori più raffinati dell’epoca²⁶⁶. Infine, in Italia, famosa è la *Fedra* di Giovanni Paisiello: si tratta di un dramma in due atti su libretto di Luigi Bernabò Savoni, elaborazione a sua volta del libretto di Carlo Innocenzo Frugoni la cui prima rappresentazione è avvenuta a Napoli nel Teatro di San Carlo il 1° gennaio 1788. Il ruolo di Teseo è affidato al tenore Giacomo David, quello di Aricia a Brigida Banti Georgi mentre Ippolito è interpretato dall’ultimo dei grandi castrati, Giovanni Crescentini²⁶⁷.

Con lo scoppio della rivoluzione del 1789, molte opere del *Grand Siècle* francese vengono corrette, annotate o censurate. Purtroppo, come riporta Antonino Sergi, alcune delle copie modificate sono andate perdute durante l’epoca della Comune a causa dell’incendio che

²⁶³ *Phèdre* di Racine, p. 64 <https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_PHEDRE.pdf> [29 agosto 2024]

²⁶⁴ Ivi, p. 65

²⁶⁵ Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Parigi, 1733 <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000336668/v0001.simple.selectedTab=thumbnail>> [22 giugno 2025]

²⁶⁶ Jean-Baptiste Lemoyne, *Phèdre*, Parigi, 1786 <<https://www.gbopera.it/2021/01/jean-baptiste-lemoyne-1751-1796phedre-1786/>> [22 giugno 2025]

²⁶⁷ Giovanni Paisiello, *Fedra*, Napoli, 1788 <<https://www.gbopera.it/2021/01/giovanni-paisiello-1740-1816-fedra-1788-2/>> [22 giugno 2025]

coinvolse il Palazzo delle Tuileries e gli Archives de la Préfecture²⁶⁸. Sotto il pugno di ferro di Joly (il “contrôleur des théâtres”), il teatro dell’*Ancien Régime* viene “repubblicanizzato”, così nel 1791 il Théâtre de la République cancella dal suo repertorio tutte le tragedie contenenti re e principi. Il Théâtre de la Nation, al contrario, continua a rappresentare *pièces* con tali personaggi almeno fino all'estate del 1793²⁶⁹. Dopo un breve periodo di lontananza dalle scene, *Phèdre* ricompare nel Théâtre de l’Égalité (ex Théâtre Français) nell’anno III – a cavallo tra 1794 e 1795 – con alcune modifiche: l’interesse politico ha poco spazio e ciò permette di sorvolare sulla condizione regale dei personaggi sopprimendo dunque i titoli di re, regina e principe²⁷⁰. Il Théâtre de l’Égalité viene chiuso nel 1794 e la sua *troupe*, la Comédie française, viene accolta nel Théâtre de la rue Feydeau dove continua a proporre una *Phèdre* “censurata”. Riportiamo solo un verso da ogni atto in cui tale censura è stata applicata:

Qui sait même, qui sait si le Roi votre père (v. 17)
Qui sait même, qui sait si enfin si votre père (1793)
Parle de vous, me nomme, et le fils de la Reine. (v. 486)
Parle de vous, me nomme, une nouvelle peine. (1793)
De quel œil voyez-vous ce prince audacieux ? (v. 883)
De quel œil voyez-vous ce jeune audacieux ? (1793)
C'est trop laisser la Reine à sa douleur mortelle ; (v. 1033)
Votre épouse se livre à sa douleur mortelle. (1793)
Des princes de ma race antiques sépultures, (v. 1393)
Des héros de ma race antiques sépultures, (1793)

Per concludere, come nota Sergi, il numero di correzioni o cancellazioni è troppo irrilevante perché si possa considerare la *Phèdre* rivoluzionaria una riscrittura: solo quarantacinque versi sono modificati e quarantotto soppressi per un totale di novantatré versi censurati sui 1654 composti da Racine, ovvero meno del 6%²⁷¹.

2.3 Il palinsesto di Fedra nella contemporaneità

Nelle rielaborazioni moderne perlopiù si abbandonano le ambientazioni e i nomi appartenenti alla tradizione antica, molti elementi scenici e dialogici vengono adattati alla società contemporanea. Il primo esempio è *La Curée*²⁷² di Émile Zola – romanzo comparso nel 1871 – che ridisegna il triangolo incestuoso ambientandolo nella Parigi del Secondo Impero. Renée,

²⁶⁸ Antonino Sergi, *Phèdre corrigée sous la Révolution* in *Dix-huitième Siècle*, n°6, 1974, Lumières et Révolution, p. 153

²⁶⁹ Ivi, p. 154

²⁷⁰ Ivi, p. 155

²⁷¹ Ivi, p. 164

²⁷² Émile Zola, *La Curée*, Paris, Gallimard, Folio, 1981

moglie di Aristide, si innamora del figliastro Maxime che Aristide aveva avuto insieme alla ex moglie deceduta, Angèle.

In Italia, invece, Gabriele d'Annunzio cerca di rendere omaggio alla tragedia greca con la sua *Fedra*, la cui prima rappresentazione avvenuta al Teatro Lirico di Milano nel 1909 fu un insuccesso. Dedicata alla sua amante e soprano russa Nathalie de Goloubeff, viene riproposta al Teatro Argentina circa un mese dopo. D'Annunzio si rivolge a Ildebrando Pizzetti per metterla in musica, così nel 1915 si tiene la prima al Teatro della Scala di Milano²⁷³. La Fedra dannunziana è ispirata, molto probabilmente, più a quella senechiana che a quella euripidea poiché il vate rifiuta l'immagine dell'eroina languida, preoccupata da ciò che possano pensare gli altri. Abbandonata al suo istinto, scopre nell'erotismo il modo per manifestare quell'Io che sfugge al controllo del Super-Io²⁷⁴.

Dalla penisola iberica giunge nel 1910 un adattamento teatrale di Miguel de Unamuno, in cui Fedra è borghese e cristiana, ma soprattutto prima di uccidersi, tormentata dai rimorsi, decide di rivelare la verità in una lettera permettendo così la riconciliazione tra padre e figlio²⁷⁵.

Nel 1924, dal nuovo continente proviene invece *Desiderio sotto gli olmi* del drammaturgo newyorkese Eugene O'Neill il quale ambienta la sua storia nel New England. In questa riscrittura, oltre all'incesto consumato giungono le complicazioni della gravidanza e dell'infanticidio²⁷⁶.

Di pochi anni dopo, 1928, è la *Fedra* della poetessa russa Marina Ivanovna Cvetaeva, dramma in cui Fedra propone a Ippolito di suicidarsi insieme per scappare dalla peccaminosa realtà²⁷⁷.

Cesare Pavese compone, tra il 1945 e il 1947, *Dialoghi con Leucò*, una raccolta di brevi dialoghi in cui Ippolito (sotto il nome di Virbio) conversa con Diana dopo che questa l'ha resuscitato e Teseo dialoga con Lelego²⁷⁸. Teseo è il protagonista del romanzo eponimo pubblicato da André Gide nel 1946 dove il punto di vista è quello del re che scrive per il figlio: « C'est pour mon fils Hippolyte que je souhaitais raconter ma vie, afin de l'en instruire²⁷⁹ ». Come se si trattasse di un seguito della tragedia raciniana, Teseo si scaglia contro la falsa accusa che la moglie suicida ha rivolto nei confronti di Ippolito. Di Mary Renault è poi *The Bull*

²⁷³ L. A. Seneca, *Fedra* in *Medea*, *Fedra* cit., p. XXVIII

²⁷⁴ Ivi, p. XXX

²⁷⁵ Euripide, *Ippolito* cit., p. 152

²⁷⁶ *Ibidem*

²⁷⁷ *Ibidem*

²⁷⁸ *Ibidem*

²⁷⁹ André Gide, *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946, p. 13

*from the Sea*²⁸⁰, romanzo del 1962 dove è Teseo in persona che uccide la moglie dopo aver scoperto la verità.

Due sono le opere di Marguerite Yourcenar dedicate a Fedra: *Qui n'a pas son Minotaure* ?, opera teatrale del 1963 e *Feux*, raccolta di prose liriche del 1936. Nella prima, la regina si concede al re ignaro della sventura che lo attende²⁸¹.

Nel 1975 si ha la *Fedra* di Ghiannis Ritsos contenuta in *Quarta dimensione*²⁸². Stanca di fingere, la figlia di Pasifae rivela con calma la passione che prova per il figliastro.

Ambientata nell'India coloniale, la *Phaedra Britannica* di Tony Harrison del 1975 vede come protagonista Fedra-Memsahib, moglie del governatore inglese, innamorata del figliastro Thomas²⁸³.

In terra nostrana, nel 1990, compare uno scritto, definito da Margherita Rubino un «belissimo libro che sta a metà fra il romanzo e il saggio²⁸⁴», di Nadia Fusini, *La Luminosa. Genealogia di Fedra*, edito da Feltrinelli. In quest'opera, suddivisa in quattro capitoli, Fusini fornisce un'interpretazione del personaggio di Fedra partendo dalla base euripidea. Dopo una sorta di riassunto della storia tra la matrigna e il figliastro nel primo capitolo titolato *La danza incatenata*, nel secondo (chiamato *Allacci fatali*) la scrittrice tratta il tema del nodo che avvolge e collega tutti i personaggi e che si concretizza nel luogo fisico del labirinto. Il terzo capitolo, *Sigillo materno*, evoca la simmetria delle due dee Afrodite e Artemide che aprono e chiudono rispettivamente la tragedia euripidea e si concentra sulla tara che Fedra ha ereditato da sua madre Pasifae. Nell'ultimo capitolo, *L'icona nera*, Fusini descrive l'importanza di Creta, isola da cui si irradiano numerosi miti antichi²⁸⁵.

Nel 1994 Patrizia Valduga compone un monologo, *Fedra / un monologo da Racine*, che viene pubblicato da Einaudi nel 1997 nella raccolta *Cento quartine e altre storie d'amore*. Composto da ventotto strofe di lunghezza diversa, il monologo è scritto in endecasillabi sciolti. Seppur ispirata alla Fedra raciniana, l'eloquenza tragica della protagonista e la sua violenza verbale tramite la quale ella si esprime sono tipicamente senechiane²⁸⁶.

²⁸⁰ Mary Renault, *The Bull from the Sea*, New York City, Pantheon Books, 1962

²⁸¹ Euripide, *Ippolito* cit., p. 153

²⁸² Ghiannis Ritsos, *Quarta dimensione*, traduzione di Nicola Crocetti, introduzione di Ezio Savino, Milano, Crocetti, 2013

²⁸³ Euripide, *Ippolito* cit., p. 153

²⁸⁴ Margherita Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, il melangolo, Genova 2008, p. 80

²⁸⁵ Per un'analisi più esaustiva, si veda la tesi di laurea di Giovanna Vivinetto, *Il nodo insoluto di Fedra. L'irradiazione letteraria del mito di Fedra attraverso i drammi antichi di Euripide e di Seneca e le riscritture moderne di Nadia Fusini e di Patrizia Valduga*, Università degli Studi La Sapienza, Roma, A.A. 2015/2016

²⁸⁶ Ivi, p. 81

Infine, l'ultima riscrittura che sarà menzionata è quella di Sarah Kane, comparsa nel 1996, dal titolo *Phaedra's Love*. Si tratta di un'opera teatrale dalle tinte inquietanti in cui Ippolito è dedito all'onanismo e Fedra gli pratica una *fellatio*. Il giovane dunque non è più puro e casto, bensì il suo contrario: dissoluto e depravato²⁸⁷.

²⁸⁷ *Ibidem*

CAPITOLO III

3.1 La tragedia raciniana

La tragedia raciniana, come la considera Bénichou, è l'incontro di un genere letterario nutrito di sublime con un nuovo spirito ostile all'idea stessa di sublime. Nel XVII secolo, la tragedia cercava di produrre nel pubblico uno slancio verso l'ammirazione morale, difatti era tutta orientata verso la grandezza. Il pubblico era solito ammirare a teatro grandi gesta, pensieri insoliti e sensibilità del cuore; è ciò che si aspettava da questi eroi (re e principi), era ciò che « la loi du genre imposait aux auteurs comme les seuls personnages dignes de la tragédie²⁸⁸ », e per questo alla gloria degli eroi era legata indissolubilmente anche quella dei loro creatori.

A partire dal 1650 si tendono a sostituire alla religione i grandi interessi e all'eroismo l'amore. Ciò che si chiamava affetto all'epoca era una forma rinnovata dell'antico spirito cortese e dei suoi temi tradizionali, come per esempio la devozione assoluta all'oggetto amato e l'idealizzazione dell'amore stesso. Vi era un conflitto tra affetto e grandi virtù eppure l'uno non è mai riuscito a imporsi sulle altre – e viceversa –: difatti era raro trovare tragedie interamente tenere quanto quelle interamente eroiche. *L'Alexandre*, per esempio, mischia eroismo e gloria e tale compenetrazione di sublime e affetto è comprensibile se si pensa, come suggerisce Bénichou, alla loro fonte comune: l'idealismo aristocratico. Eroismo e affetto sono infatti qualità dell'animo imprescindibili sia per un vero e proprio eroe che per un vero e proprio amante. Pertanto, l'assenza di questi tratti distintivi negli eroi raciniani crea uno stravolgimento della psicologia tragica. Racine è considerato dunque originale a causa di questo suo rifiuto di eroismo idealizzato e dolcezza sentimentale in favore della vera natura dell'uomo²⁸⁹.

Andromaque inaugura questa corrente anche se al suo interno si ritrovano elementi classici del teatro tragico dell'epoca – come per esempio la rivalità della vedova di un eroe con una giovane principessa o l'opposizione di un re fiero ad un amante perfetto che tuttavia viene respinto. Tra le innovazioni introdotte si trova la psicologia dell'amore che sarà ripresa in *Bajazet* e approfondita in *Phèdre* nella quale tale psicologia dell'amore è l'elemento più violentemente contrario alla tradizione²⁹⁰.

²⁸⁸ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 131

²⁸⁹ Ivi, p. 135

²⁹⁰ *Ibidem*

Racine rompe la tradizione scenica introducendo nella tragedia, per l'appunto, un amore violento e omicida, contrario a quello della tradizione cortese poiché il carattere dominante dell'amore cavalleresco risiedeva nella sottomissione o nella devozione alla persona amata. Il drammaturgo distrugge tale costruzione quando nella prefazione di *Andromaque* scrive a proposito del suo Pyrrhus ritenuto troppo violento: « J'avoue qu'il n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans²⁹¹ ». L'amore che provano i due personaggi è un desiderio geloso che si attacca all'essere amato come ad una preda e, poiché legato ad un'insoddisfazione profonda, tale desiderio di possesso porta ad un'aggressività violenta nei confronti dell'oggetto amato. Amore e odio sono la negazione stessa della devozione cavalleresca e si pongono, nella loro equivalenza, al centro della psicologia raciniana dell'amore²⁹². In Néron è possibile osservare una forma di unione tra l'amore e la spietatezza: come sostiene Bénichou, Néron ama di Junie il fatto che sia vittima e il suo amore nasce proprio dalla sofferenza che egli stesso le causa; o ancora, in *Phèdre*, siccome l'amore che la regina prova per Hippolyte la perseguita, lei vede il giovane stesso come il suo aguzzino:

Mon repos, mon bonheur semblait être affermi;
 Athènes me montra mon superbe ennemi [...]
 Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
 J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné²⁹³

Non appena Phèdre scopre l'amore che il principe prova per Aricie, la tortura passiva si trasforma in aggressione, in vero e proprio odio. Così, come riporta Bénichou, *Phèdre* rappresenta il delirio di persecuzione. Per di più, la passione brutale e possessiva che Racine ha sostituito all'amore ideale cavalleresco risulta impotente nel trovare un equilibrio; è in questo che la psicologia di Racine si avvicina alle idee disumane di Port-Royal. In una nota, Bénichou spiega inoltre che sarebbe un errore caratterizzare la psicologia di Racine solo per il fatto che l'amore, nelle sue tragedie, domina tutti gli altri sentimenti: l'amore regna veramente nelle opere di ispirazione cortese. Ciò che distingue i personaggi di Racine non è la potenza di tale amore, bensì la forma che esso assume: sia egoista che nemico di sé, votato al disastro. La novità di Racine risiede nel modo in cui concepisce l'istinto in generale che è tragico ed estraneo ai valori²⁹⁴.

²⁹¹ J. Racine, *Andromaque* in *Œuvres complètes* cit., pp. 194-256

²⁹² P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 136

²⁹³ *Phèdre*, I, 3, vv. 271-272 e 302-303

²⁹⁴ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 138

Se nel teatro di Corneille la gelosia, il crimine e la vendetta sono accompagnati da un'affermazione cosciente dell'individuo e il passaggio dall'amore all'odio, per esempio, avviene in modo chiaro, nel teatro di Racine accade il contrario; la passione tende a possedere la persona che la prova ed è negazione della libertà, confutazione dell'orgoglio. L'intenzione di Racine è dunque quella di abbassare l'uomo al livello della natura. Sommerso la ragione e la coscienza, Racine dipinge una passione che necessita dell'oscurità per agire e quando questa esige di spiegare la propria condotta, « il faut chercher derrière ses fausses raisons quelque intérêt tout-puissant du cœur²⁹⁵ ». Fedele allo spirito giansenista, Racine si prende gioco dell'intelligenza: i suoi personaggi non si trovano mai ad un livello tanto basso nella scala della grandezza umana di quando discutono. Un esempio è Hermione nei confronti di Oreste una volta che questi ha commesso l'omicidio che ella stessa gli aveva comandato. Questo falso uso della ragione, come nota Bénichou, rende caricaturale l'eroismo che viene ridotto ad una facciata verbale. Pertanto la tradizione eroica, fedele a sé stessa in apparenza, si ritrova in Racine a negarsi. Tuttavia lo smarrimento della ragione non sempre accompagna la violenza della passione: da *Andromaque* in poi, come testimonia Bénichou, Racine pare preferire un declino lucido per i suoi personaggi.

Per quanto riguarda il lamento tragico di fronte al destino, che si rivestiva in Corneille e i suoi contemporanei di un linguaggio stoico, esso riappare in Racine come lamento vero e proprio, trasposto però dalla fatalità esterna a quella passionale e sovraccaricata dall'angoscia dal rimorso e dal disprezzo di sé²⁹⁶. Per l'orgoglio dell'io, la passione colpevole è una confessione di miseria e tale confessione raggiunge l'intensità di un'angoscia metafisica: « Et moi, triste rebut de la nature entière, / Je me cachais au jour, je fuyais la lumière²⁹⁷ ». Una colpevolezza talmente opprimente è figlia di istinti reputati mostruosi sebbene qualsiasi istinto, nella concezione pessimistica di Racine e Port-Royal, rientri in questa categoria. Il carattere inquietante attribuito all'istinto giustifica una repressione severa che alimenta a sua volta l'orrore dell'uomo nei propri confronti. Questa lotta incessante della natura e della morale è diversa dallo slancio diretto e continuo della sublimazione eroica.

Si è parlato della rivoluzione della psicologia dell'amore. Una novità che Racine introduce è che « l'amour seul peut unir à l'égoïsme la perte de soi et l'égarement ; l'ambition garde toujours quelque lucidité, quelque estime d'elle-même, et il n'est pas facile d'y séparer

²⁹⁵ Ivi, p. 139

²⁹⁶ Ivi, p. 141

²⁹⁷ *Phèdre*, IV, 6, vv. 1241-1242

ce que le désir a d'intérêt de ce qu'il a de glorieux²⁹⁸ ». È soprattutto sull'amore che Racine ha puntato per rinnovare la tragedia, ma anche l'orgoglio e l'ambizione occupano un posto importante nel suo teatro: gli eroi dovevano essere ambiziosi e spinti da grandi interessi. Tuttavia, l'accento sulla grandezza in Racine non è più lo stesso di quello dei suoi predecessori, poiché in Racine il paradigma del sublime eroico cambia: persino nell'amore i personaggi non sono esenti dall'orgoglio il quale non sempre è una semplice facciata. Per esempio Hermione arrossisce nel mostrare a Oreste la sua disgrazia:

Quelle honte pour moi ! Quel triomphe pour lui,
De voir mon infortune égaler son ennui !
Est-ce là, dira-t-il, cette fière Hermione ?²⁹⁹

Ma la novità, come riporta Bénichou, sta nel fatto che tale orgoglio non è più esaltante: è una ferita dell'io che non si può rimarginare. Esso non è più lo stimolo dell'onore, bensì la misura del disonore che, violento e misero come altre passioni, è tornato alla natura³⁰⁰. È stata sufficiente una piccola sfumatura: orgoglio e ambizione hanno smesso di esprimersi in modo sentenzioso ovvero non sono più stati sostenuti dalla coscienza dell'io e per questo non sono più esaltanti. Come riporta Vauvenargues: « Les héros de Corneille disent souvent de grandes choses sans les inspirer : ceux de Racine les inspirent sans les dire. Les uns parlent [...] afin de se faire connaître ; les autres se font connaître parce qu'ils parlent³⁰¹ » e Bénichou spiega, per l'appunto, che i primi vogliono comunicare attraverso il linguaggio un'immagine di sé che conoscono già, mentre i secondi si scoprono nei loro propositi senza prima conoscersi. In diverse tragedie Racine ha cercato di dipingere grandi ambizioni ponendole in primo piano: Bénichou prende come esempio *Britannicus* dove l'intrigo amoroso è bilanciato col duello ambizioso tra Néron e sua madre o dove l'orgoglio di Agrippine è una sorta di espansione sregolata dell'io che si accompagna più alla sofferenza che alla soddisfazione. Tale orgoglio non si esprime mai in massime, bensì scoppia in azioni imprudenti o minacce sconsiderate³⁰².

È solo alla fine del XIX secolo, come nota Bénichou, che la critica si è accorta della violenza profonda della tragedia raciniana. Per tutto il periodo classico, Racine ha rappresentato la correzione fine, il gusto allineato alla verità, il temperamento dell'arte applicato alle passioni della natura. Vauvenargues, Voltaire, Sainte-Beuve, Taine ammiravano o criticavano,

²⁹⁸ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 142

²⁹⁹ *Andromaque*, II, 1, vv. 395-397

³⁰⁰ P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 143

³⁰¹ Luc de Clapiers de Vauvenargues, *Oeuvres morales de Vauvenargues*, t. II, Paris, Plon, 1874, p. 56 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65296247/f68.image.r>> [12 novembre 2024]

³⁰² P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* cit., p. 144

delle opere del drammaturgo, tutto fuorché la violenza perché Racine non ha sempre fatto vincere la brutalità della natura sul sublime: « il s'est contenté d'adoucir, d'apprivoiser la gloire ; il a humanisé l'héroïsme, affiné l'orgueil, attendri le bel amour³⁰³ ». In questa nuova concezione della nobiltà morale, l'influenza del giansenismo non ha spazio e la natura non ha più il significato violento di Port-Royal, bensì quello, pacifico almeno in apparenza, della corte. La sottomissione della nobiltà da parte della monarchia si accompagnava ad una degradazione dei valori eroici, ma sopravvivevano resti del vecchio spirito cavalleresco di cui si conservavano i tratti meno inquietanti per il potere. I valori aristocratici si adattano ora al tempo presente senza rinnegarsi e la vecchia idea del bello morale sopravvive ancora presso la corte come « dehors bienséant » e « parure touchante » della vita reale³⁰⁴. Racine non fu il primo né l'unico a caricare di dolcezza e tenerezza i sentimenti tragici, ma il dolce e il tenero conservavano un tono glorioso, un'abitudine alla raffinatezza sentimentale. Tuttavia, il tragediografo fu il primo ad aver elaborato in senso più naturale e moderno l'eredità romanzesca: i suoi personaggi introducono nell'eroismo una specie di discrezione di stile che rompe con le abitudini della gloria e del « bel-esprit³⁰⁵ ». Capita quindi che tali personaggi siano moralmente al di sopra della natura comune, ma lo scarto non è mai immodesto. Per questo il buon gusto che Vauvenargues³⁰⁶ attribuisce a Racine è una novità morale: si tratta dell'adattamento delle virtù eroiche all'atmosfera della corte dove conveniva che niente dell'individuo si situasse, in modo troppo evidente, ad un livello superiore rispetto agli altri.

L'uso che Racine fa della denuncia è diverso rispetto ai suoi contemporanei: essa è accompagnata dalla spietatezza e dunque legata alla violenza. Sostituendo al tipo dell'eroina altezzosa quello della vittima segretamente gemente, Racine univa una poesia crudele, un patetico velato e una pittura verosimile dei bei sentimenti. In questa unione l'eroismo perdeva la sua antica figura benché linguaggio e condotta rimanessero immutati. I giovani innamorati nel teatro di Racine erano teneri, dolci, galanti e discreti come voleva l'ideale dei cortigiani³⁰⁷. Era infatti l'unica concessione che poteva rimanere della cavalleria in una corte dove l'affermazione eccessiva di sé era bandita. Come nota Bénichou, Britannicus, Bajazet, Xipharès sono solo alcuni dei personaggi che Racine cerca di rendere virili lavorando nei limiti che il suo tempo gli imponeva: il deterioramento dell'eredità cavalleresca e il fascino che esercitava ancora non dipendevano dalla sua volontà. Eccetto quell'immagine del gentiluomo

³⁰³ Ivi, p. 146

³⁰⁴ Ivi, p. 147

³⁰⁵ *Ibidem*

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ Ivi, p. 149

delicato e dell'amante perfetto, la corte non concepiva altri tipi se non quello dell'*honnête homme* (poco interessante per la tragedia) o del politico dai grandi progetti.

Tuttavia, all'epoca, la politica non attirava più spettatori: poiché il periodo della ribellione aristocratica era ormai passato e l'assolutismo imperante aveva reso obsoleti il personaggio del cospiratore eroico e le massime della politica generosa, il dramma politico in Racine occupa poco spazio dopo *Britannicus* e *Mithridate*. Non entusiasmando né mostrando eroi vendicatori alle prese con un potere ingiusto, la politica diviene soltanto un gioco di ambizioni che non si eleva al di sopra delle passioni private³⁰⁸. Secondo Bénichou, è in *Esther* e *Athalie* che la politica occupa un posto reale sulla scena con il tema del sovrano vittima dei suoi cattivi consiglieri, cosa che, come si è visto, accade anche in *Phèdre*. In *Esther* e *Athalie* ciò avviene attraverso la presenza di personaggi religiosi. Probabilmente secondo Racine la religione poteva essere moralizzante nei confronti della monarchia causando meno scandalo rispetto, per esempio, ad una semplice serva come poteva essere Oenone. Se vi sono delle massime, esse oppongono agli abusi dispotici la felicità del popolo e la giustizia:

Un roi sage, ainsi Dieu l'a prononcé lui-même,
Sur la richesse et l'or ne met point son appui,
Craint le Seigneur son Dieu, sans cesse a devant lui
Ses préceptes, ses lois, ses jugements sévères,
Et d'injustes fardeaux n'accable point ses frères.³⁰⁹

Infine, per Bénichou la tragedia di Racine potrà essere meno rappresentativa di quella di Corneille ma, composta di elementi a volte contraddittori, resta in equilibrio grazie al genio che ha sapientemente fuso l'ispirazione giansenista e il gusto della giovane corte di Versailles. Tutti gli elementi che si armonizzano nel suo teatro – spietatezza delle passioni, verità della condotta, delicatezza della compassione – obbediscono ad una legge comune: Racine cerca di adattare la tragedia alla tendenza di un'epoca nuova ovvero quella del disinteresse per l'antico sublime.

3.2 Il vocabolario di Racine

In questo paragrafo ci avvarremo della tesi di Jacques-Gabriel Cahen, *Le vocabulaire de Racine* che studia, per l'appunto, il vocabolario del corpus delle tragedie raciniane. Ai fini del nostro studio, saranno trattati perlopiù esempi ricavati da *Phèdre*. Come riporta Pommier, Ca-

³⁰⁸ Ivi, p. 150

³⁰⁹ *Athalie*, IV, 2, vv. 1278-1282

hen fu tragicamente fucilato dai tedeschi nel 1944³¹⁰, pertanto il suo lavoro ci giunge incompleto. La prima edizione del suo studio è stata pubblicata postuma nel 1946, tuttavia per il nostro elaborato è stata usata la ristampa risalente al 1970.

Occorre innanzitutto tenere a mente che uno scrittore si situa in un tempo e in uno spazio ben definiti, pertanto il suo vocabolario è influenzato da questi fattori; allo stesso tempo, quando si tratta di scrittori molto famosi – come nel nostro caso –, può succedere che essi, a loro volta, contribuiscano all’evoluzione del lessico grazie alle loro opere. Alcuni scrittori utilizzano un vocabolario esteso per via dell’estensione dei temi trattati³¹¹, altri, invece, prediligono un vocabolario più ristretto. Come mostrerà lo studio condotto da Cahen, Racine si situa nel secondo gruppo di autori. Una chiarificazione è d’obbligo: la nozione di ricchezza e povertà di vocabolario è determinata non in rapporto alle risorse generali della lingua, bensì in funzione del genere letterario. Ciononostante, la scelta lessicale di Racine è ben diversa da quella del suo “rivale” Corneille. Per questo Cahen propone di studiare anche quella terminologia che Racine stesso si è imposto di non usare e che gli altri drammaturghi invece impiegavano. Per identificare il vocabolario raciniano, è necessario applicare, al lessico generale, tre setacci: quello delle convenienze letterarie, quello delle esigenze della tragedia e infine quello dell’estetica del poeta stesso³¹².

La lettura approfondita che Cahen ha effettuato rivela che il vocabolario raciniano non varia quasi per niente in funzione degli argomenti trattati: la terminologia in uso è la stessa, che si tratti de *La Thébaïde* (la sua prima tragedia del 1664) o di *Athalie* (l’ultima tragedia del 1691). In realtà, nonostante l’apparente uniformità espressiva, ogni tragedia possiede un suo colore – o sfumatura – che può essere prodotto attraverso un certo dosaggio di parole comuni, oppure attraverso l’utilizzo di poche parole impreviste che, a seconda della morfologia e della sonorità, acquisiscono un certo potere evocativo; resta il fatto che le differenze sono leggere.

3.2.1 Arcaismi e neologismi

Nello specifico, Racine circoscrive i termini utilizzati privilegiando quelli più generali e ordinari che designano quasi esclusivamente le passioni dell’anima; gli oggetti materiali, invece, non hanno molto spazio nel suo universo. Il vocabolario degli oggetti materiali è quello che subisce una maggiore trasformazione, mentre quello delle passioni è il più stabile poiché il cuore umano resta simile a se stesso nel tempo e nello spazio. Dunque la tendenza alla

³¹⁰ J. Pommier, *Aspects de Racine. L’histoire littéraire d’un couple tragique* cit., pp. 243-244

³¹¹ Basti pensare a Balzac e alla sua vastissima *Comédie humaine*.

³¹² J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 15

scomparsa di alcune parole come *ire*, che designa per l'appunto una delle passioni più comuni dell'uomo, ha ragioni fonetiche e semantiche: trattandosi di una parola monosillabica ha una propria debolezza in massa fonica, alla quale si aggiunge l'omofonia con il sostantivo *lyre* quando *ire* si trova preceduto dall'articolo determinativo. Per tali ragioni la parola è stata rimpiazzata da Racine dal sinonimo *colère*, suo doppio semantico³¹³. A proposito di arcaismi, le tragedie raciniane possono essere suddivise in due gruppi eterogenei: *La Thébaïde* e *l'Alexandre* imitano ancora il vocabolario di Corneille, facendo un largo uso di termini appartenenti alla galanteria e impiegando forme desuete che stanno scomparendo; le altre nove tragedie, malgrado la varietà negli argomenti e il divario di tempo tra le une e le altre, sono scritte con uno stile epurato, stabile e consolidato. Se le prime due tragedie hanno degli arcaismi di carattere fonetico (ad esempio *gaigner* anziché *gagner*), a partire da *Andromaque* i pochi arcaismi utilizzati da Racine hanno solo carattere morfologico. Nel *Britannicus*, per esempio, *amour* come sostantivo singolare è impiegato al femminile, secondo la tradizione galante nata con le *Amours* di Ronsard:

Il sait, car leur amour ne peut être ignorée,
Que de *Britannicus* Junie est adorée.³¹⁴

In *Phèdre*, invece, *amour* è utilizzato una sola volta al femminile (v. 1422) su ventuno occorrenze – che siamo riusciti a identificare grazie agli strumenti tecnologici – mentre sedici occorrenze sono al maschile (vv. 113, 119, 253, 283, 553, 675, 699, 825, 833, 999, 1027, 1030, 1047, 1077, 1120 e 1399) e le restanti quattro sono ambigue in assenza di riferimenti:

Je vois de votre amour l'effet prodigieux. (v. 631)
Toujours de son amour votre âme est embrassée. (v. 633)
Moi seule à votre amour j'ai su la conserver. (v. 1020)
Votre amour vous aveugle en faveur de l'Ingrat. (v. 1440)

Se, delle ventuno, quattro occorrenze di *amour* ci sembrano ambigue, si deve tener conto del fatto che due di queste – nei versi 631 e 633 – sono pronunciate da Phèdre la quale utilizza negli altri casi il sostantivo maschile; il verso 1020 è pronunciato da Œnone, la quale parimenti impiega la forma maschile del sostantivo. L'unica versione al femminile è utilizzata da Thésée al verso 1422 e, poiché è sempre lui a pronunciarsi nel verso 1440, si può ipotizzare che, per una mera questione di coerenza, anch'esso sia femminile. Per quanto riguarda il plurale, sono state trovate tre occorrenze, tutte quante al femminile (vv. 20, 1007 e 1251) come

³¹³ Ivi, p. 22

³¹⁴ *Britannicus*, I, 1, vv. 51-52

appunto da tradizione ronsardiana. Cahen, sul genere della parola *amour*, riporta ciò che Vaugelas aveva scritto nel 1647:

Il est indifférent de le faire masculin ou féminin [...] Il est vrai pourtant qu'en ayant le choix libre, j'userais plutôt du féminin que du masculin, selon l'inclination de notre langue, qui se porte d'ordinaire au féminin plutôt qu'à l'autre genre, et selon l'exemple de nos grands écrivains, qui ne s'en servent guère autrement.³¹⁵

A sottolineare l'interscambiabilità dei due generi, Cahen riporta anche la posizione di Ménage del 1672, opposta a quella di Vaugelas:

Aujourd'hui, dans la prose, il n'est plus que masculin, soit qu'on parle de l'amour divin ou de l'amour profane, car en poésie il est toujours hermaphrodite ; mais néanmoins plutôt mâle que femelle.³¹⁶

Un altro caso interessante è quello del verbo *ouïr* utilizzato oltre che in *Phèdre* ne *La Thébaïde*, nell'*Alexandre*, nel *Britannicus*, in *Mithridate*, *Iphigénie* e *Bérénice*. Ci limiteremo a riportare solo gli esempi di *Phèdre*: « Tu vas ouïr le comble des horreurs. » (v. 260) e « Et conter votre honte à qui voudra l'ouïr. » (v. 880). Cahen precisa che il verbo era ritenuto arcaico già all'epoca di Racine, perlomeno molte delle sue forme lo erano. Alcuni letterati del XVII secolo sostenevano di distinguere una sfumatura tra *ouïr* e *entendre*³¹⁷, tuttavia secondo Cahen queste sfumature non erano sempre osservate dagli scrittori né tantomeno dai parlanti. Se Racine ha usato sia *ouïr* che *entendre* non l'avrebbe fatto per esprimere una sfumatura semantica, bensì per ragioni di versificazione; infatti nei due esempi non è possibile sostituire il bisillabo *ouïr* col trisillabo *entendre* senza compromettere il canone ritmico-prosodico. Cahen nota inoltre che l'uso che Racine fa di *ouïr* è circoscritto all'uso dei modi infinito e participio passato mentre Corneille lo impiega anche all'indicativo presente, all'indicativo futuro e all'imperativo³¹⁸.

Altri arcaismi morfologici rilevati da Cahen sono *offre* (analogamente a *amour* impiegato sia al maschile che al femminile), *affable*, *atours*, *certes*, *devant que*, *penser* in qualità di sostantivo, *prospère*, *rebrousser* e *retardement*. Le conclusioni che Cahen trae sono le seguenti:

³¹⁵ (Grafia aggiornata) Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Chez la veuve de Jean Camusat, et Pierre le Petit, 1647, p. 390 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84316s/f402.item>> [21 gennaio 2025]

³¹⁶ (Grafia aggiornata) Gilles Ménage, *Observations sur la langue françoise (1675-1676)*, Genève, Slatkine re-prints, 1972, p. 138 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7850q/f174.item>> [21 gennaio 2025]

³¹⁷ Cfr. Dominique Bouhours, *Remarques nouvelles sur la langue françoise*, Paris, Chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1675 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7646t/f5.item>> e Andry de Boisregard, *Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise*, Paris, Chez Laurent D'Houy, 1689 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7630p.image>> [22 gennaio 2025]

³¹⁸ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 37

ti: gli arcaismi nella *Phèdre* di Racine sono rari e scelti in virtù della versificazione; alcune parole utilizzate da Racine e giudicate arcaiche dai suoi contemporanei in realtà erano solamente cadute in disuso provvisoriamente (ad esempio *affable* e *prospère*); infine, per Cahen nessun arcaismo di Racine è da considerarsi “strano”³¹⁹.

Per quanto riguarda i neologismi, essi sono molto rari (cinque o sei in tutte le tragedie) e la loro peculiarità è che solo un lettore specialista in storia della lingua può riconoscer come tali. Col termine neologismo si possono intendere due categorie terminologiche: ci sono i neologismi esistenti nella lingua che uno scrittore fa propri e ci sono quei neologismi che sono conii dello scrittore stesso, rientrando dunque nel dominio dello stile (è vero, comunque, che alcuni neologismi del secondo gruppo possono appartenere anche al primo). Racine adotta spesso i neologismi di altri scrittori. Un esempio è l'*accusatrice* in *Phèdre*: « Pourquoi ? Par quel caprice / Laissez-vous le champ libre à votre Accusatrice ?³²⁰ ». Come appena ricordato, il termine in questione non è invenzione raciniana, ma era in uso a palazzo³²¹. La prerogativa di tale parola risiede nel fatto che non ha omonimi in francese e può sostituire una lunga perifrasi. I grammatici, come al solito, dibattono sulla questione della formazione onomastica: se Bouhours non è incline alla derivazione tramite suffisso *-trice*, Richelet difende tale forma comparandola ad altre consimili come *actrice*, *tutrice*, *consolatrice*.

Un altro neologismo interessante da osservare è *hymen*: con sole cinque occorrenze in *Phèdre* (vv. 110, 270, 300, 612 e 1391), è presente nell’uso linguistico solo da una ventina di anni prima della creazione delle tragedie raciniane. Tra le parole che erano ancora sentite come nuove nell’epoca in cui Racine le utilizza, forse questa è quella che ha perso più di tutte il suo carattere di neologismo³²².

3.2.2 I personaggi

Come nota Cahen, i personaggi raciniani sono quasi sprovvisti di realtà fisica; infatti non conosciamo pressappoco nulla dell’altezza, della forma del viso, del colore degli occhi, dei capelli o della pelle di questi eroi. Quasi eterei, essi non soffrono di malattie fisiche, bensì solamente di quelle mentali o nervose. Nessuno tra loro è, per natura o a causa di un incidente, cieco, sordo, zoppo, gobbo e così via. I personaggi raciniani si distinguono dagli altri eroi tragici come per esempio quelli di Corneille che al contrario conservano una realtà fisica. A

³¹⁹ Ivi, p. 39

³²⁰ *Phèdre*, V, 1, vv. 1337-1338

³²¹ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 41

³²² Ivi, p. 42

partire da *La Thébaïde*, Racine sdegna l'apparenza reale dei suoi personaggi e, persino quando vuole tracciare una sorta di ritratto, si accontenta di utilizzare vocaboli che descrivono prettamente tratti psicologici o morali. Come riporta Ferdinand Brunot, citato da Cahen, vi è tutta una lista di parole che il poeta si vieta di usare:

les termes qui désignent les parties du corps, on voit que Racine emploie les uns regardés comme nobles et ignore les autres, qui sont déshonnêtes ou réalistes. Sont nobles, *bouche*, *bras*, *chair*, *cheveux*, *cœur*, *front*, *genou*, *gorge*, *main*, *oreille*, *os*, *veine*. Disparaissent au contraires [...] : *barbe*, *cerveau*, *cervelle*, *cuisse*, *dent*, *dos*, *épaule*, *foie*, *jambe*, *mollet*, *nerf*, *peau*, *poitrine*, *poumon*, *ventre*.³²³

Ai termini nobili elencati da Brunot, Cahen aggiunge *flancs*, *langue*, *lèvre*, *membres*, *œil*, *paupière*, *pied*, *tête*, *sein*, *visage* e nota che Racine, tra i termini che i suoi contemporanei utilizzano, non impiega: *cheville*, *cil*, *cou*, *coudes*, *doigt*, *estomac*, *gorge*, *menton*, *narine*, *nez*, *ongle*, *poignet*, *sourcil*, *talon*³²⁴. Si può dunque profilare la seguente considerazione: Racine ritiene nobili i termini che designano parti del corpo le cui funzioni sono in rapporto diretto con l'attività intellettuale – la bocca e la lingua sono gli organi della parola che distinguono l'uomo dall'animale; l'occhio perché attraverso la vista l'uomo conosce il mondo esterno; l'orecchio perché attraverso l'udito si può entrare in relazione coi pensieri altrui. Altri termini nobili sono quelli che designano parti del corpo che possano avere accezione metaforica.

Inoltre, Racine ha l'abitudine di accoppiare un aggettivo “morale” ai termini che designano una parte del corpo, come ad esempio *bouche* che, in *Phèdre*, è accompagnata da *impie* (v. 1313). Tuttavia, una delle conseguenze di questo uso traslato dei termini è la loro funzione di comparanti nel processo di metaforizzazione. Bocca, mani, occhi, cuore diventano spesso « simples équivalents de pronoms personnels auxquels s'ajoutent de très faibles nuances de sens³²⁵ »: tutti i sostantivi designanti parti anatomiche sono infatti riferiti ad azioni o sentimenti; la bocca in quanto capace di esprimersi, le mani per le azioni compiute; gli occhi per la vista, e il cuore per l'amore e la sofferenza. Per di più, questi sostantivi si svuotano ulteriormente del loro contenuto concreto quando entrano in locuzioni dal valore prepositivo o avverbiale; è il caso di *front* in *Phèdre*: « Je verrai le témoin de ma flamme adultère / Observer de quel front j'ose aborder son Père³²⁶ ». Nell'esempio sopra riportato, *de quel front* introduce secondo Cahen un'interrogazione indiretta che si sarebbe potuta formulare anche con

³²³ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. IV La langue classique (1660-1715) première partie (Troisième Édition), Paris, Librairie Armand Colin, 1939, p. 303 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64340467/f344.item>> [22 gennaio 2025]

³²⁴ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 48

³²⁵ Ivi, p. 50

³²⁶ *Phèdre*, III, 3, vv. 841-842

l'avverbio *comment*. In conclusione, le parole che Racine si vieta di utilizzare sono quelle che, a causa della loro precisione, sono considerate termini tecnici, quelle che si possono applicare sia agli uomini che agli animali. Infine, le parole “proibite” (ovvero tabù auto-imposti) di Racine sono anche quelle che designano attributi o organi la cui funzione non è legata a quella del pensiero e pertanto ritenute basse.

I personaggi di Racine piangono, impallidiscono, arrossiscono, tremano, ma non mangiano, non bevono, non sudano. Nel corpus di tragedie raciniane si ritrova solo un caso in cui funzioni fisiche non considerate nobili vengono rappresentate; ad esempio, in *Athalie* quando Joad, mostrando alla regina la nutrice di Joas, chiede: « Vois-tu cette Juive fidèle, / Dont tu sais bien qu’alors il suçait la mamelle ?³²⁷ ». Cahen ipotizza che lo strappo alla regola autoimposta possa essere giustificato dal fatto che nelle sue due ultime tragedie Racine attinge dal realismo biblico, e per di più il soggetto del discorso è un bambino la cui purezza e innocenza si estendono alle azioni che compie.

Poiché il corpo non ha una grande importanza nei personaggi raciniani, la localizzazione dei sentimenti non segue un rigore assoluto: per esempio il *sein* può diventare, per astrazione metaforica, la sede di un progetto (*Phèdre*, II, 2, vv. 511-512), di una paura o della vita stessa³²⁸ fino ad arrivare a localizzare nelle vene l’ardore amoroso da cui Phèdre è consumata (v. 305). Tuttavia, come già accennato, Racine si mostra meno astratto in tre casi principali: quando si tratta di evocare la bellezza del corpo femminile – nel racconto della morte di Antigone con tutte le riflessioni che esso ispira a Créon alla fine de *La Thébaïde*, oppure in *Bajazet* quando Zatime racconta come gli schiavi di Atalide l’hanno svestita e di come la stessa Zatime ha trovato il biglietto di Bajazet nel seno della giovane principessa, o infine quando Clytemnestre evoca la scena del sacrificio di Iphigénie. Insomma, quando le donne sono vive, coscienti e non offerte in sacrificio agli dèi, il poeta si guarda bene dall’evocare in modo realista il fascino del loro corpo. Il secondo caso riguarda la relazione fisica tra madre e figlio o figlia: quando Œnone si riferisce a Hippolyte chiamandolo « Ce Fils qu’une Amazone a porté dans son flanc,³²⁹ »; quando di nuovo la nutrice si riferisce al giovane principe e a sua madre con l’esortazione: « Songez qu’une Barbare en son sein l’a formé³³⁰ » e infine quando Hippolyte, parlando col padre, si riferisce alla matrigna con termini molto concreti:

Je me tais. Cependant Phèdre sort d’une Mère,
Phèdre est d’un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,

³²⁷ *Athalie*, V, 5, vv. 1723-1724

³²⁸ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 52

³²⁹ *Phèdre*, I, 3, v. 204

³³⁰ *Phèdre*, III, 3, v. 787

De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.³³¹

Tale legame che unisce una madre ai propri figli è essenziale alla tragedia: spiega sia la somiglianza, causa di drammi intimi, tra gli uomini e gli antenati, sia la fatalità atavica che pesa su ciascuno dal momento della nascita. Il terzo caso riguarda le relazioni carnali tra uomini e donne.

Alla regola generale secondo la quale i personaggi raciniani non hanno un corpo fisico fa eccezione Phèdre: la protagonista è preda di tormenti che hanno come sede un corpo reale. Il turbamento che la regina prova vedendo Hippolyte è tanto fisico quanto morale com'ella stessa afferma:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.³³²

Quando Phèdre ricorre al veleno, nel finale, l'effetto che esso produce colpisce un corpo vero e proprio:

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu,
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage³³³

Cahen ipotizza che la scelta di Racine di dare un corpo alla regina sia dovuta al fatto di voler mostrare che il corpo umano è la fonte stessa della miseria, in senso pascaliano³³⁴. Gli altri personaggi raciniani sembrano infatti essere sprovvisti di un corpo, salvo rare circostanze (per morire, fare da tramite agli dèi o per turbare, in quanto fantasmi senza ossa ma non senza viso, il sonno dei vivi); per il resto, sono spiriti che trovano sostegno materiale solo nelle parole che pronunciano.

In quanto personaggi sprovvisti di materia, gli eroi raciniani, come già accennato, non soffrono di menomazioni corporali: in *Iphigénie* non viene mai specificato che Calchas è cieco; in *Esther*, invece, gli eunuchi che provano ad assassinare il re non vengono mai chiamati

³³¹ *Phèdre*, IV, 4, vv. 1150-1152

³³² *Phèdre*, I, 3, vv. 273-276

³³³ *Phèdre*, V, scène dernière, vv. 1637-1641

³³⁴ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 55

come tali, bensì « deux ingrats Domestiques³³⁵ ». Le malattie, o le problematiche fisiche, vengono espresse solo tramite perifrasi o allusioni. Phèdre, per esempio, all'inizio della tragedia soffre « d'un mal » (v. 45) senza nome e, come nota Cahen, il “tabù delle malattie” fa in modo che nelle tragedie raciniane siano presentati solo i tormenti dell'animo e non del corpo.

Solamente in *Athalie*, nella quale Racine evoca le immagini di un supplizio spaventoso e sanguinario

Sous les pieds des chevaux cette Reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés ;³³⁶

il poeta osa tanto perché, di nuovo, tratta un soggetto biblico. Infine, le ultime parole in punto di morte di Phèdre o Mithridate sembrano, per Cahen, tanto ordinate quanto facilmente pronunciate come le dichiarazioni tra due innamorati.

In quanto i loro corpi sono eterei, i personaggi raciniani si cibano di alimenti metaforici: Phèdre si nutre di fiele e si disseta con le lacrime (v. 1245). Il poeta ricorre a termini come *faim*, *languir* e *jeûner*, con accezione reale e non metaforica, solamente tre volte nelle sue tragedie; riportiamo un solo esempio da *Phèdre*: quando la regina entra in scena per la prima volta e la sua nutrice rivela che ella non mangia da tre giorni

Les ombres par trois fois ont obscurci les Cieux,
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sa nourriture.³³⁷

L'espressione, ripresa da Euripide, sembra vaga e astratta. I personaggi che, invece, non digiunano sembrano cibarsi solo di sentimenti e passioni. I soli alimenti citati da Racine nelle undici tragedie, secondo quanto riporta Cahen, sono il pane, il latte e il sangue: il primo, che si trova in *Athalie*, è il pane che Dio stesso regala agli Ebrei nel deserto d'Egitto o quello che essi presentano a Dio per rendergli grazia (vv. 351-352 e 385-386). Ha pertanto un valore sacro; il latte non è tanto un alimento per bambini quanto una fonte dalla quale gli eroi traggono pregiudizi ancestrali e passioni congenite (« C'est peu qu'avec son lait une Mère Amazone / M'ait fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne.³³⁸ »); infine, il sangue in *Iphigénie* (v. 1100)

³³⁵ *Esther*, I, 2, v. 100

³³⁶ *Athalie*, I, 1, vv. 116-118

³³⁷ *Phèdre*, I, 3, vv. 191-194

³³⁸ *Phèdre*, I, 1, vv. 69-70

rappresenta una sorta di filtro magico che conferisce l'invulnerabilità propria di un semidio³³⁹.

Per quanto riguarda l'abbigliamento, Cahen riporta che Racine non fornisce indicazioni sui diversi tipi di abbigliamento; i Greci non si distinguono dai Romani né dai Turchi o dagli Ebrei. In realtà, in questo caso la ragione non è del tutto attribuibile al drammaturgo: Cahen spiega che per mettere in scena una tragedia, gli attori vestivano anacronisticamente con abiti della corte di Versailles³⁴⁰. Bérénice nella Roma imperiale, le Israelite prigioniere a Susa o Phèdre nella Grecia mitica sono tutte vestite allo stesso modo, coperte di « voiles » e « vains ornements » (*Bérénice* vv. 969-970 e 973; *Phèdre* vv. 158-160). Sono citati degli ornamenti, ma solo quelli per la testa che simbolizzano la dignità, come per esempio la corona, il diadema, la tiara o la fascia regale. I veri vestiti da festa, da notte o da cordoglio sono delineati solo tramite allusione o perifrasi.

Sui luoghi geografici delle sue tragedie, Racine resta indeterminato: se *Andromaque* riporta la didascalia « La Scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une Salle du Palais de Pyrrhus³⁴¹ », *Phèdre* è ancora più scarna col suo « La Scène est à Trézène, ville du Péloponnèse³⁴² ». Tale imprecisione toponomastica, come nota Cahen, è tuttavia volontaria: temendo di distrarre il pubblico, Racine preferisce ambientare le sue tragedie in luoghi senza epoca, forma o colore. I suoi palazzi non devono essere interpretati come luoghi reali, bensì come luoghi astratti dove le passioni nascono, si sviluppano e muoiono³⁴³. A tal proposito, Barthes suddivide gli spazi raciniani in tre zone: la camera, l'anticamera e l'esterno. La prima è un antro mitico, invisibile e temuto dove la potenza è in agguato. I personaggi parlano di tale luogo con rispetto e terrore poiché, per l'appunto, essa ospita il potere; contigua alla camera si trova l'anticamera che è lo spazio eterno dell'attesa³⁴⁴. Essa svolge inoltre la funzione di mediazione tra interno – luogo del silenzio – ed esterno – luogo dell'azione. Essa è anche lo spazio della parola: è nell'anticamera che l'eroe parla. La porta, strumento che esprime continuità e scambio tra interno ed esterno, è una sorta di palpebra, un velo, uno sguardo mascherato. L'ultimo luogo, quello esterno, è un'estensione di quella Barthes definisce “non-tragedia” e contiene al suo interno tre “spazi”: la morte, la fuga e l'evento. Come ricorda Barthes, per la legge della *bienséance* nessun personaggio muore in scena : « dans la tragédie,

³³⁹ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 60

³⁴⁰ *Ibidem*

³⁴¹ J. Racine, *Andromaque* in *Œuvres complètes* cit., p. 198

³⁴² J. Racine, *Phèdre* in *Œuvres complètes* cit., p. 819

³⁴³ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 63

³⁴⁴ A proposito di attesa, si veda Proust nell'episodio del bacio della buonanotte in *Du côté de chez Swann* che attende sua madre per tutta la durata della cena con Monsieur Swann che la teneva occupata e lontana dal piccolo Marcel.

on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours [...] sortir de la scène, c'est pour le héros [...] mourir³⁴⁵ ». Per quanto riguarda la fuga, il critico sostiene che essa viene nominata solo dalla casta inferiore dei familiari (confidenti e compari). Tuttavia in *Phèdre* la prima battuta della tragedia, che è proprio un'invocazione alla fuga, viene recitata niente meno che dal principe Hippolyte, (« Le dessin en est pris, je pars, cher Théramène,³⁴⁶ »), pertanto la teoria generale di Barthes è in questo caso smentita. Come nota ancora Barthes: l'esterno è uno spazio consegnato a quei personaggi non tragici come confidenti, domestici, messaggeri, matrone e guardie³⁴⁷. Ciononostante Œnone, che, lo ricordiamo, è la nutrice di Phèdre e dunque sua confidente e domestica, è a tutti gli effetti un personaggio tragico giacché alla fine della tragedia si suicida.

Per quanto riguarda il lessico relativo alla descrizione di queste abitazioni, di queste costruzioni e di questi monumenti esso è, ancora secondo Cahen, ugualmente povero poiché tutti i personaggi vivono in palazzi tranne i Turchi di *Bajazet* che abitano il serraglio e gli Ebrei di *Athalie* che vivono nel tempio di Gerusalemme. Nonostante la diversità di tempi e luoghi, tutti questi palazzi si assomigliano a causa della misteriosa disposizione di entrate e uscite che simbolizzano la difficoltà della fuga dei personaggi che li abitano³⁴⁸. Dopo aver calunniato Hippolyte, Phèdre evoca i *murs* e le *voûtes* del suo palazzo (v. 854) che ella sente pronti a tradirla smentendo la sua accusa infondata. Nella stessa tragedia viene citata la *prison* dell'Epiro che Thésée ha conosciuto (v. 956), mentre la parola *Temple*, qui, designa edifici di architetture e destinazioni diverse, come quello a Trezene (v. 1394) dove Hippolyte vuole giurare a Aricie il suo amore. Inoltre, compare un rimando anche al *Labyrinthe* di Creta (vv. 656 e 661) e ai *Tombeaux* degli avi del principe (v. 1392).

Anche per gli oggetti materiali il vocabolario raciniano è abbastanza scarno: nelle undici tragedie compaiono solo una cinquantina di termini e, proprio in virtù dell'astrazione dei personaggi, tali oggetti sono considerati solo una sorta di accessorio. Del grande studio di Cahen ci limiteremo agli oggetti presenti in *Phèdre*, riportati in ordine di apparizione: *char* (vv. 130, 178, 549 e 1543), *arc* (v. 549) e *javelots* di proprietà di Hippolyte (vv. 549, 936 e 1528); il *frein* sia fisico che metaforico (vv. 132, 493, 1398 e 1536); il *fil* di Ariane (vv. 652 e 658); le *rênes* dei cavalli di Hippolyte (vv. 726, 1502 e 1544); gli *aiguillons* del mostro nel racconto di Théramène (v. 1540); l'*épée* del principe (vv. 710, 716, 748 e 889); l'*urne* di Minos (vv. 1278 e 1286); il *dard* lanciato contro il mostro (v. 1529); *mors* (vv. 1538); l'*essieu* del carro che si

³⁴⁵ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 18

³⁴⁶ *Phèdre*, I, 1, v. 1

³⁴⁷ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 19

³⁴⁸ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 63

rompe (v. 1542). Di questi – e degli altri oggetti che non abbiamo riportati –, molti sono impiegati nel campo della guerra, per la caccia, per la navigazione, per la glorificazione degli dèi o per il culto dei morti³⁴⁹. Alcuni, poi, sono oggetti simbolici come *trône* e *lit* in *Esther* che non designano mobili veri e propri, bensì rappresentano rispettivamente l'idea della monarchia e del sacro vincolo matrimoniale: « Lorsque le Roi contre elle enflammé de dépit / La chassa de son trône ainsi que de son lit.³⁵⁰ ». Cahen nota che tutti i cinquanta oggetti non sono in realtà oggetti presenti che gli eroi possono utilizzare, ma sono assenti o lontani e possono essere raggiunti solo tramite l'immaginazione, il rimpianto o il desiderio. Sfuggono a questa classificazione tre oggetti che in realtà sono presenti, uno di questi in *Phèdre*: la spada di Hippolyte che la regina prende in mano per suicidarsi (« Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.³⁵¹ ») e che poco dopo ritiene sporcata dal suo stesso contatto:

Il suffit que ma main l'ait une fois touchée,
Je l'ai rendue horrible à ses yeux inhumains.
Et ce fer malhèreux profanerait ses mains.³⁵²

Poche sono anche le professioni nominate dal drammaturgo con riferimento ai suoi personaggi, che si tratti di protagonisti, di personaggi secondari o di comparse. Nelle undici tragedie si ritrovano solo trenta termini utilizzati. Come al solito, riporteremo quanto reperito da Cahen in *Phèdre* in ordine di apparizione: *roi* (vv. 17, 342, 344, 358, 394, 421, 479, 499, 727, 729, 827, 847, 991 e 1407); *brigands* (vv. 79 e 1046); *reine* (vv. 144, 321, 335, 486, 561, 577, 930, 1029, 1033, 1461 e 1469); *prince* (vv. 263, 326, 529, 572, 632, 655, 666, 883 e 1407); *esclave* in senso metaforico (vv. 344 e 376); *héraut* (v. 725); *garde* (v. 1555). Per quanto riguarda i termini *gouverneur*, *nourrice* e *princesse*, essi non vengono nominati all'interno della tragedia però fanno parte del paratesto, essendo quelli citati i ruoli che interpretano i rispettivi attori di Théramène, Oenone e Aricie. Della gerarchia nobiliare, Racine non mostra mai personaggi al di sotto del rango di principe o principessa. Insomma, presenta solo grandi personaggi e coloro che si avvicinano loro solo per ricevere confidenze, per servirli, proteggerli, difenderli o per riportare notizie riguardanti personaggi dello stesso rango. E in nessuna occasione Racine mostra professioni manuali³⁵³: gli schiavi non sono lavoratori, bensì esseri inferiori alla mercé dei capricci dei grandi. A parte gli schiavi, i personaggi raciniani sono funzionari o chierici che godono di privilegi o esercitano una funzione onorifica e gli unici strumenti di la-

³⁴⁹ Ivi, p. 65

³⁵⁰ *Esther*, I, 1, vv. 33-34

³⁵¹ *Phèdre*, II, 6, v. 710

³⁵² *Phèdre*, III, 1, vv. 750-752

³⁵³ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 67

voro che si degnano di toccare sono le armi, che essi siano gladiatori, soldati o briganti. Sta di fatto che quando Racine deve menzionare una professione manuale, impiega un linguaggio figurato.

Per esprimere la parentela, il drammaturgo si limita ai termini *père, mère, fils, fille, frère, sœur*. I sostantivi *époux* e *épouse* hanno dei doppi sinonimi, *mari* e *femme*, che Racine impiega con una sfumatura semantica peggiorativa. Gli altri nomi che esprimono parentela vengono sistematicamente evitati e quasi sempre rimpiazzati da allusioni o perifrasi come se esistesse, secondo Cahen, una sorta di tabù per quei termini che evocano la famiglia sotto l'aspetto borghese. Il drammaturgo, all'interno delle sue undici tragedie, non ha mai presentato nonni maschi dunque il termine *grand-père*, giustamente, non compare. In *Athalie*, invece, il ruolo principale è proprio quello della nonna eppure, ogni volta in cui Racine dovrebbe utilizzare il termine *grand-mère*, lo rimpiazza con quello di *mère*. Per spiegare tale scelta, Cahen attinge alla biografia del drammaturgo: come si è visto nel capitolo I, il giovane Jean scrive alcune lettere alla nonna Marie Desmoulins appellandola, giustappunto, col termine « *mère* », così la sostituzione del termine in *Athalie* potrebbe essere un ricordo dell'abitudine infantile di un orfano³⁵⁴. I sostantivi *oncle* e *tante*, invece, non sono mai utilizzati sebbene Mardonchée sia lo zio di Esther e Josabet la zia di Joas e che questo titolo venga riportato nel peritesto, ovvero nella lista dei personaggi. Per quanto riguarda i termini *neveu* e *nièce*, nel senso di figlio e figlia del fratello o della sorella, essi sono impiegati solo quattro volte, una delle quali in *Phèdre* (v. 106). Negli altri casi, Racine utilizza perifrasi che da un lato offrono il vantaggio di una migliore comprensione della situazione genealogica, ad esempio nella battuta di Agrippine che si riferisce a Claude in *Britannicus*: « Il n'osait épouser la Fille de son Frère.³⁵⁵ ». Si tratterebbe di una perifrasia nobilitante che mostra anche una litote, in particolare una sorta di censura di tipo nevrotico sui legami di parentela il cui effetto è drammatico: produce amplificazione retorica poiché Racine dice di più dicendo meno. Nella maggior parte dei casi il termine *neveux* al plurale è usato col significato di “discendenti” in generale. Inoltre, più la parentela è lontana, più il drammaturgo si rifiuta di nominarla col rischio che un lettore, o peggio uno spettatore, si perda nel tentativo di comprendere il messaggio.

Sono soprattutto i nomi indicanti una parentela acquisita e che tradizionalmente hanno un significato denigratorio che Racine esclude dal suo vocabolario: per esempio in *Phèdre* il termine *belle-mère* non viene mai utilizzato; al suo posto, con sole due occorrenze, si trova *marâtre* (vv. 39 e 294). Sebbene il termine *beau-père* non sia screditato quanto quello di *belle-*

³⁵⁴ Ivi, p. 70

³⁵⁵ *Britannicus*, IV, 2, v. 1135

mère, viene utilizzato solo ne *La Thébaïde* comparendo, tra l'altro, solo due volte. Il termine *gendre*, grazie alla sua brevità ha il privilegio di essere utilizzato. Si potrebbe pensare che il suo corrispettivo femminile goda della stessa fortuna, eppure il termine *bru* viene completamente ignorato. Cahen spiega che questa differenza di trattamento tra sostantivi indicanti parentela maschile e sostantivi indicanti parentela femminile ha probabilmente a che fare col fatto che i nomi legati alle donne sono più facilmente screditabili rispetto a quelli maschili³⁵⁶. Infine, i termini *beau-fils* e *belle-fille* così come *beau-frère* e *belle-sœur* non vengono, per l'appunto, mai utilizzati; al loro posto si trovano perifrasi, come in *Phèdre* quando Hippolyte parla di sé: « Des droits de ses Enfants une Mère jalouse / Pardonne rarement au Fils d'une autre Épouse.³⁵⁷ ».

3.2.3 Flora e fauna

I nomi di animali non sono numerosi nelle tragedie di Racine. Esclusi *aigle*, che è uno stendardo e *bélier* che è una macchina da guerra, non restano che diciassette zoonimi: *agneau*, *bouc*, *cheval*, *chien*, *dragon*, *génisse*, *léopard*, *lion*, *loup*, *oiseau*, *ours*, *reptile*, *serpent*, *taureau*, *tigre*, *vautour*, *vers* di cui dieci sono impiegati in *Esther* e *Athalie*. In generale, come si è potuto osservare finora, Racine utilizza delle perifrasi: in *Phèdre* ad esempio, evita di nominare i cani che hanno divorato Pirithoüs definendoli solo attraverso l'epiteto di mostri crudeli (v. 963). In *Athalie*, invece, li nomina eccome, richiamandosi all'eccezione rappresentata dal racconto biblico (v. 1038). Per questo Cahen formula la prima di una serie di tre ipotesi:

Tout se passe comme si Racine considérait que le tabou pouvait être levé à chaque fois que le poète peut s'autoriser d'un précédent biblique ou, en d'autres termes, comme si la caution des Livres Sacrés l'affranchissait des contraintes et des exclusives d'une esthétique de l'indigence.³⁵⁸

A questa, segue la seconda regola: « Sont désignés nommément par Racine les animaux auxquels la tradition littéraire ou populaire attache un caractère symbolique³⁵⁹ ». Di conseguenza il termine *lion* viene utilizzato in quanto simbolo di nobiltà e potere nella misura in cui questi ispira un timore rispettoso. Allo stesso modo il termine *agneau*, in *Esther*, designa l'innocenza del popolo ebraico perseguitato dai *loups* (« Faibles agneaux, livrés à des loups furieux³⁶⁰ »). La tigre, crudele e indomabile, talvolta simboleggia la ferocia di alcuni esseri, talaltra la loro

³⁵⁶ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 73

³⁵⁷ *Phèdre*, II, 5, vv. 609-610

³⁵⁸ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 76

³⁵⁹ Ivi, p. 77

³⁶⁰ *Esther*, I, 5, v. 306

incapacità di sottomissione. Quando Phèdre scopre che Hippolyte ama Aricie ella dice per l'appunto: « Ce Tigre, que jamais je n'abordai sans crainte, / Soumis, apprivoisé reconnaît un Vainqueur.³⁶¹ ».

La terza ipotesi di Cahen riporta che « Racine se croit autorisé à désigner nommément les animaux familiers dans la mesure où ils sont employés à un usage qui ne l'est pas.³⁶² ». I cavalli non sono destinati al lavoro, bensì alla corsa, ai cortei o a calpestare i cadaveri. Per designarli, Racine utilizza i due termini *chevaux* e *coursiers*. Cahen nota che nessuno dei due sinonimi, però, viene utilizzato nelle prime nove tragedie e che in *Phèdre*, il drammaturgo esita tra l'uno (*chevaux* ai vv. 1502, 1532 e 1548) e l'altro (*coursier(s)* ai vv. 132, 552, 1503, 1512 e 1528). In *Esther*, il fasto di Assuérus ammette solo il *coursier* (vv. 603 e 608) mentre in *Athalie*, al contrario, il realismo biblico richiede *cheval* (v. 116).

Il vocabolario della vegetazione è più ridotto di quello degli animali. Gli eroi raciniani sono soliti, come si è visto, vivere all'interno di camere, appartamenti e dunque non passano molto tempo all'aria aperta (si noti come compare anche qui una sorta di anti-naturalismo, di cui i nomi di parentela, in quanto legati alla discendenza biologica, sono espressione). I nomi relativi alla vegetazione sono intesi in senso figurato, pertanto Racine non trova quasi mai l'occasione di nominare alberi, fiori o frutti. Quando, però, quest'occasione si presenta, Racine cerca comunque di evitarla. Nell'*Ippolito* di Euripide, Fedra esprime il suo desiderio di evasione con queste parole: «Ahimè! Come vorrei bere un sorso d'acqua pura, fresca, di sorgente... riposare stesa sotto i pioppi, nell'erba di un prato!³⁶³» mentre Racine, che, lo ricordiamo, segue il modello euripideo, fa dire alla matrigna: « Dieux ! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !³⁶⁴ » cancellando in questo modo la specificità del termine “pioppo” e sostituendolo con un suo iperonimo. Cahen, tuttavia, nota in proposito che ciò che si perde in precisione, si guadagna in mistero³⁶⁵: il lettore – o lo spettatore – può colmare il vuoto lasciato dal drammaturgo e far lavorare la propria fantasia, immaginando la vegetazione della foresta evocata da Phèdre.

Se finora si è visto che il realismo biblico ha permesso al vocabolario raciniano una maggiore eterogeneità terminologica, nel caso della vegetazione questo accade in misura minore: nell'Antico Testamento, *Primo Libro dei Re*, 21, 1-16 Acab e Gezabele usurpano la vigna di Nabot, ma quando in *Athalie* Joad ricorda a Abner l'episodio, Racine utilizza

³⁶¹ *Phèdre*, IV, 6, vv. 1222-1223

³⁶² J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 80

³⁶³ Euripide, *Ippolito* cit., p. 67

³⁶⁴ *Phèdre*, I, 3, v. 176

³⁶⁵ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 82

l'iperonimo *champ* anziché l'iponimo *vigne*. Tuttavia, in altri casi, solo all'interno di *Esther* e *Athalie*, vengono citati *cèdre*, *roseau*, *lis*, *herbe*, *paille*. Secondo Cahen Racine impiega tali vocaboli per quattro ragioni: il precedente biblico; la libertà data dal coro; il fatto che il cedro, ad esempio, è poco comune in Francia; infine il fatto che il termine ha valore simbolico³⁶⁶. La parola *fruit* è utilizzata diverse volte nelle tragedie profane, perlopiù con significato metaforico come in *Phèdre*: « Soumise à mon Époux, et cachant mes ennuis, / De son fatal hymen je cultivais les fruits.³⁶⁷ ». In *Athalie*, invece, i frutti nominati da Abner sono reali quando, per esempio, evocano il passato felice in cui i fedeli si riunivano al Tempio per celebrare la Pentecoste (v. 10). Per quanto riguarda i fiori e gli arbusti, solo *fleur*, *laurier* e *ronces* sono impiegati. Il primo termine è un vasto iperonimo che, a detta di Cahen, viene impiegato perlopiù con significato metaforico perdendo dunque il suo significato concreto. Allo stesso modo, *laurier* è utilizzato metaoricamente come comparante della gloria. Il terzo termine compare solo in *Phèdre*, nel momento in cui Théramène racconta della morte di Hippolyte. Insomma, il paesaggio descritto da Racine sembra essere solamente abbozzato e abbastanza arido.

Un ultimo punto che si può trattare è quello che riguarda i colori. Come per molti altri termini, le tragedie raciniane sono sprovviste di termini che vi rimandano: i soli che vengono citati sono il bianco, il nero, il rosso, il porpora (variante cromatica del rosso) e il giallo. Ai fini del nostro studio prenderemo in analisi solo il nero e il giallo. L'aggettivo *noir* è frequentemente utilizzato in tutte le tragedie raciniane, perlopiù nella sua accezione figurata tranne che nell'esempio di cui sotto, tratto da *Bajazet*, in cui si parla di uno schiavo inviato come messaggero dal sultano Amurat: « Orcan le plus fidèle à servir ses desseins, / Né sous le Ciel brûlant des plus noirs Africains.³⁶⁸ ». In altri passaggi, l'aggettivo *noir* è sinonimo di *funeste*. In tal senso, infatti, sono neri l'azione di *Phèdre* che Thésée vuole cancellare dalla memoria (v. 1645), gli amori che la regina ha per il figliastro (v. 1007), la fiamma che ella vorrebbe rubare al giorno (v. 310) o ancora, le bugie di cui è vittima il principe (v. 1087) e infine i presentimenti che quest'ultimo prova (v. 995). Sono dunque neri i sentimenti, le passioni, le azioni, ma mai le cose o gli esseri materiali. Allo stesso modo, *noircir* e *noirceur* vengono impiegati solo in senso figurato come quando Thésée si rivolge alla moglie a proposito di suo figlio: « Dans toute leur noirceur retracez-moi ses crimes.³⁶⁹ ». per quanto riguarda, invece, il colore giallo ritorniamo al racconto di Théramène che descrive il toro marino: « Tout son corps est

³⁶⁶ Ivi, p. 83

³⁶⁷ *Phèdre*, I, 3, vv. 299-300

³⁶⁸ *Bajazet*, IV, 1, vv. 1103-1104

³⁶⁹ *Phèdre*, IV, 4, v. 1182

couvert d'écailles jaunissantes.³⁷⁰ » Tuttavia, da ciò che riporta Forestier in una nota, Racine non fa che citare un dettaglio proveniente dall'opera di Gilbert nella quale le scaglie del mostro sono d'oro³⁷¹. Cahen riporta che, siccome si tratta appunto di un mostro, Racine si permette di utilizzare un vero e proprio hapax poiché l'aggettivo non compare in nessun altro luogo. Il participio *jaunissant(es)* ha evidente marca dispregiativa in rapporto all'idea nobilitante dell'oro. Il participio tra l'altro indica movimento e trasformazione: un tratto vitale percepito appunto come mostruoso in rapporto alla ieraticità dell'azione drammatica raciniana.

3.3 Lettura freudiana

Per poter accingerci alla lettura in chiave freudiana di *Phèdre*, occorre avere ben chiari alcuni termini che saranno impiegati. Innanzitutto, nell'ambito della psicanalisi, col termine *rimozione* si intende: «l'operazione mediante la quale un individuo cerca di respingere dall'io cosciente, o addirittura mantenere nell'inconscio, un contenuto di immagini o pensieri o ricordi legato ad una pulsione»³⁷². Citando *La negazione* di Freud, Orlando riporta che la negazione è una soppressione della rimozione che, al tempo stesso, permette di prendere conoscenza del rimosso senza tuttavia accettarlo. Attraverso la negazione si sospende solo una delle conseguenze del processo di rimozione: il contenuto di immagini che ne è oggetto non raggiunge la coscienza. Il risultato è che si accetta intellettualmente il rimosso, ma persiste l'essenziale nella rimozione³⁷³. Quando un desiderio o una passione sono inconfessabili per vari motivi (morali, religiosi, di orgoglio ecc.), esso o essa non vengono accettati dall'io cosciente. Tali desideri o passioni inconfessabili possono avere un'intensità forte o debole: quando il desiderio o la passione sono deboli, l'inconfessabile è noto all'io cosciente che non vuole mostrarlo agli altri; quando essi sono forti, l'inconfessabile resta nell'inconscio e l'io cosciente non riesce a confessarlo nemmeno a se stesso, difatti «l'unico modo di confessare l'inconfessabile sarà di negarlo»³⁷⁴. I termini freudiani di rimozione e rimosso vengono, però, sostituiti da Orlando rispettivamente con “repressione” e “represso” per due motivi: innanzitutto, poiché non sono impiegati nel rigoroso metodo della psicanalisi dell'individuo, essi possono essere più applicabili alla dimensione sociale; in secondo luogo, possono indicare semplicemente il divieto a cui certi contenuti sono sottoposti in una società.

³⁷⁰ *Phèdre*, V, 6, v. 1518

³⁷¹ G. Forestier, *Racine, Œuvres complètes* cit., p. 1659

³⁷² F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 14

³⁷³ Ivi, p. 15

³⁷⁴ Ivi, p. 16

A proposito di represso sociale, come si è ben visto, *Phèdre* racconta una storia scabrosa, indecente per l'epoca che tuttavia ha portato – e porta tuttora – gli spettatori a simpatizzare per la regina protagonista. Sebbene la morale sia salvaguardata dal finale tragico dell'opera che punisce il male e la sua eroina, uno spettatore (o un lettore) sperimenta quel fenomeno di identificazione emotiva che porta ad una complicità fittizia, ad un'accettazione provvisoria, che ricordano il modello della negazione freudiana. Ora, grazie allo schermo della finzione poetica, sia l'autore dell'opera che uno spettatore/lettore possono prendersi la libertà di solidarizzare con tutto ciò che è illecito nella tragedia: tale schermo, rivela Orlando, funziona come la negazione freudiana che permette di proiettare e sublimare in un certo senso i propri conflitti nell'opera. Tuttavia per Racine lo schermo della finzione poetica non sembra essere una precauzione sufficiente: il drammaturgo ricorre infatti ad un'ulteriore difesa prendendo le distanze dalle azioni dei suoi personaggi nella prefazione alla tragedia che abbiamo visto nel capitolo II.

Torniamo alla tematica principale della *pièce* raciniana, l'incesto. Barthes nel suo *Sur Racine* cita Freud, il quale in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, espone una teoria che, a sua volta, riprende dagli studi di Darwin e Atkinson: l'uomo primitivo viveva in orde, ciascuna governata da un maschio vigoroso che, in quanto padre e signore, disponeva di un potere illimitato; uno di questi era quello di possedere sessualmente le femmine della propria orda – che fossero madri o figlie – e delle orde conquistate. I figli maschi, se il padre si sentiva minacciato, venivano cacciati o uccisi. A lungo andare, i figli cacciati si riunirono in comunità per sconfiggere i padri, ma una volta riusciti nel loro intento si resero conto che l'eredità non poteva essere condivisa quindi si fecero la guerra gli uni con gli altri finché non ne capirono l'inutilità. Giunsero allora a stipulare un contratto sociale per il quale rinunciarono a cedere ai propri istinti, compreso quello di rimpiazzare il proprio padre e concupire la madre o la sorella; nacque dunque il tabù dell'incesto³⁷⁵. Come nota Orlando, *Phèdre* contiene non solamente il mito dell'amore proibito, ma anche quello delle gesta eroiche di Thésée, ovvero il mito della fondazione della civiltà. Se *Phèdre* racchiude in sé un'istanza soversiva, non è solo perché si oppone al tabù dell'incesto, ma è soprattutto perché il suo desiderio si rifiuta di rivolgersi verso mete sublimate³⁷⁶, ovvero di distogliersi dalla meta sessuale, per rivolgersi a interessi socialmente superiori. D'altronde però, come si è ben visto, la regina è la prima a non accettare il proprio desiderio: le istanze della civiltà repressiva sono radicate nella sua coscienza morale perciò la morte diventa l'unica soluzione possibile.

³⁷⁵ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 20

³⁷⁶ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 25

Ponendosi come obiettivo quello di riportare tutte le possibili negazioni simboliche affini al modello freudiano, Orlando propone come primo esempio l'analisi della genealogia della protagonista: figlia di Minos e di Pasiphaé, all'inizio della tragedia Phèdre viene nominata proprio attraverso questa perifrasi per segnare la sua tara ereditaria; il padre era re di Creta e integerrimo legislatore che, dopo la morte, ricoprì le funzioni giuridiche nel mondo degli inferi; la madre, invece, innamorata di un toro, concepì con la bestia un mostro, il Minotauro, fratelloastro di Phèdre e Ariane. Si può ben capire dunque che Minos possa essere ridotto a simbolo del «rigore infallibile della legge³⁷⁷» associabile, in ambito psicoanalitico, al Super-Io, mentre Pasiphaé sarà il «desiderio sfrenato, illimitato, perverso³⁷⁸», identificabile con l'Es freudiano. Queste due istanze in conflitto fra loro, pesano sulla coscienza di Phèdre e, in un certo senso, la lacerano. Minos, in quanto Legge nello schema di Orlando occupa lo spazio della repressione, mentre Pasiphaé è il Desiderio ed occupa lo spazio del represso.

3.3.1 La negazione oblio/mito

Per affrontare questa negazione Orlando prende in esame il periodo storico in cui Racine ha composto la tragedia: il Barocco e il Preilluminismo che vedono una sorta di “reviviscenza” del mito greco nell’ambito della letteratura e delle arti tramite nomi di dèi, semidei, eroi e mostri. Tuttavia, secondo Orlando il periodo storico svuota il mito della sua carica vitale³⁷⁹ permettendo, nell’ambito ideologico, lo spalancarsi di una porta su quella che il critico definisce una «insofferenza per la irrazionalità del mito³⁸⁰». Pertanto si tende a schiacciare con la forza della razionalità tutto ciò che è irrazionale, mito compreso, permettendo solo a ciò che è razionale di rimanere a galla nella coscienza.

Come si è ben visto nel capitolo II, quando la protagonista sta per confessare per la prima volta il suo amore colpevole, evoca anche gli amori mostruosi della madre; allora la nutrice le toglie la parola invocando un oblio pudico. Questo richiamo accade più volte nel corso della tragedia, l’ultimo dei quali ha luogo nel momento in cui Phèdre è morente e Thésée risponde: « Elle expire, Seigneur. – D'une action si noire / Que ne peut avec elle expirer la mémoire !³⁸¹ ». Come per la madre, anche per le azioni della figlia si invoca l’oblio. Avvenuta la morte, la storia della matrigna diventa per l’appunto un mito, come d’altronde quello di Pasiphaé. Entrambi infatti sono miti di vergogna: come sottolinea Orlando, le invocazioni di

³⁷⁷ Ivi, p. 33

³⁷⁸ *Ibidem*

³⁷⁹ Ivi, p. 35

³⁸⁰ *Ibidem*

³⁸¹ *Phèdre*, V, scène dernière, 1645-1646

oblio in Racine generano un mito scandaloso che per i personaggi della tragedia concerne la morale e risiede nella memoria. Orlando riporta anche che in quanto giansenista e poeta, Racine riesce a trasformare l'insensatezza dello scandalo del mito – che è irrazionale – in uno scandalo ancora più grande che, al contrario del precedente, acquisisce un significato: quello della miseria umana che concepisce l'uomo come essere predestinato al male e fa dipendere la sua salvezza dal solo volere divino³⁸². Nel disegno raciniano, Phèdre è predestinata al male perché ha ereditato la maledetta tara materna.

Inoltre, se per mezzo di Pasiphaé la mostruosità morale dà vita al Minotauro, a causa di Phèdre viene invocata la maledizione che scatenerà su Hippolyte il mostro marino. Il termine *monstre*, infatti, è secondo solo a *crime* per frequenza d'uso, con diciotto occorrenze nella tragedia³⁸³. Orlando aggiunge che alcune hanno significato fisico-letterale – quando si riferiscono al Minotauro, al mostro marino o ai mostri sconfitti da Thésée – altre, invece, morale-figurativo per indicare Hippolyte, Phèdre o Cénone. Anche l'invocazione all'oblio su questo mito scandaloso è una negazione simbolica in cui l'oblio rappresenta la repressione mentre il mito rappresenta il represso. Infatti «se la razionalità repressiva avesse potuto prevalere sul represso, in luogo dell'opera non ci sarebbe che silenzio³⁸⁴». Grazie alla razionalità repressiva che ha modellato la tragedia, essa può parlare di mostri fisici e morali.

3.3.2 La negazione labirinto/Minotauro

All'interno dello schema oblio/mito, Orlando inserisce un'interessante lettura su Thésée e le sue gesta: i mostri che il re sconfigge non sono altro che un represso soggiacente, come quell'irrazionalità primordiale che il civilizzatore ha estirpato dal suo universo per fondare la civiltà. Tale razionalizzazione è legata al consolidamento del potere politico di Thésée il quale, lo ricordiamo, ha brutalmente ucciso i fratelli di Aricie. Tra i mostri che il re ha annientato figura, per l'appunto, il Minotauro il quale abitava i meandri del Labirinto. Di meandri figurati, simili a quelli di un labirinto, è fatta la psiche di Phèdre, che reprime il suo amore incestuoso. Come nota Orlando, l'accenno al mostro cade nel punto della *pièce* in cui la regina ritarda la sua confessione alla nutrice (v. 250) e il labirinto citato dalla matrigna in presenza di Hippolyte (vv. 634-662) non è altro che una specie di labirinto di esitazioni verbali tra le quali la donna non sa destreggersi. In questo modo, il segreto represso è identificato con il mostro nascosto e siccome questo labirinto verbale reprime tale segreto trattenendolo, tale labirinto ver-

³⁸² F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 39

³⁸³ J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine* cit., p. 139

³⁸⁴ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 41

bale corrisponde alla severa legge morale che Phèdre ha ereditato dal padre³⁸⁵. Pondea si pone nello stesso solco di Orlando suggerendo che il labirinto assume il significato di spazio psichico, diventando dunque una specie di cammino dell'anima fatto di tentazioni e trappole in cui il mostro non solo deve essere ucciso, ma anche sacrificato per raggiungere la catarsi³⁸⁶. Siccome esso rappresenta l'istanza dell'Es, l'animalità stessa, attraverso il suo sacrificio possiamo governare la pulsionalità con la ragione. Pondea aggiunge inoltre che il labirinto dipinto da Racine è quello cristiano e simbolizza il vagare dell'uomo nel cammino della vita e la sua difficoltà nel trovare la salvezza. Anzi, il labirinto raciniano è più un labirinto giansenista: già tracciato, lo smarrimento non è più fisico, bensì spirituale e Phèdre vi intraprende un viaggio alla scoperta di sé, dove è costretta a contare solo sulle sue forze³⁸⁷.

Come si è già sostenuto, vi è una correlazione tra la negazione labirinto/Minotauro e la negazione segreto/confessione che risiede nell'irreversibilità della parola. Tutte le volte che i personaggi usano l'avverbio *trop* (nei vv. 524 « [...] Je me suis engagé trop avant », 670 « [...] tu m'as trop entendue » e 740 « [...] je n'ai que trop parlé ») si spingono sempre più in là in una sorta di labirinto, per l'appunto, della lingua che non permette di tornare indietro. Dello stesso pensiero è Barthes quando sostiene che « La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, sauf à s'augmenter : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter.³⁸⁸ » Se ci si avvicina troppo al segreto, la parola cambia traiettoria e si insinua in meandri e pieghe del labirinto. Tale movimento avviene nella tragedia attraverso l'espeditivo narrativo che si è già visto nel capitolo II di questo scritto, ossia la frammentazione della confessione: Phèdre, in presenza di Œnone, sembra pronunciare parole sconnesse e solo quando la nutrice prende in mano le redini del discorso, la regina rivela indicazioni che dovrebbero preservare il suo segreto. Dopodiché, quando ella si trova faccia a faccia con Hippolyte, la sua confessione cambia radicalmente forma e, da difensiva facendosi offensiva, diventa una vera e propria arma di seduzione dove la parola è ambigua e tortuosa. L'ambiguità della parola della donna gioca sul tema inconfessabile ovvero l'incesto: per arrivare all'argomento vero e proprio, Phèdre cita dapprima il figlio, implorando per lui la pietà; pietà che ella in realtà richiede per sé stessa. Dopodiché, tramite lo scudo della somiglianza tra Hippolyte e Thésée, comincia a dichiarare il suo amore pur mantenendo il segreto nascosto;

Que dis-je ? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.

³⁸⁵ Ivi, p. 42

³⁸⁶ Laura I. Pondea, *Phèdre de Racine: du labyrinthe mythique au chemin de Jérusalem* in « Romance Notes », vol. 45, no. 3, 2005, p. 314

³⁸⁷ Ivi, p. 317

³⁸⁸ R. Barthes, *Le bruissement de la langue* in *Œuvres complètes*, t. IV (1972-1976), Paris, Seuil, p. 800

Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux.

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.³⁸⁹

tuttavia, la regina si avvicina troppo alla verità, pertanto la legge labirintica attua l'ennesima deviazione proiettando l'immagine di Thésée nel passato:

Il avait votre port, vos yeux, votre langage.
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.³⁹⁰

Phèdre ripercorre la storia di come Thésée abbia attraversato il reale labirinto di Creta per sconfiggere il mostro grazie al filo procuratogli da Ariane. Nonostante tutte le deviazioni che la donna prende nella sua dichiarazione, il segreto sta per essere confessato. Come nota Orlando, se il labirinto mitico deve essere percorso dall'esterno all'interno per trovare il mostro ed ucciderlo, quello della parola funziona al contrario: è il segreto mostruoso che cerca di uscire, è il represso che cerca di smettere di essere tale³⁹¹. Riprendendo il suo discorso, la regina sostituisce se stessa alla sorella e cambia anche il motivo per il quale Thésée era entrato nel labirinto – uccidere il mostro – con una sorta di iniziazione erotica. Il segreto mostruoso sta scappando dal labirinto del linguaggio e Phèdre vorrebbe prenderne il posto qualora Hippolyte non ricambiasse il suo amore: « Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue / Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.³⁹² ».

Il labirinto verbale non è prerogativa solo di Phèdre, anche Hippolyte utilizza reticenze (vv. 595, 609-614, 618-622, 631-633, 663-664), e non è il solo: pure Aricie, nel confronto con Thésée nell'ultimo atto, si interrompe e riprende varie volte la parola perché non sa come dire al re il segreto mostruoso che il pubblico/il lettore conosce già. Inoltre, prima di rivelare il segreto al marito, Phèdre tenta di scrivere qualcosa per ben tre volte secondo quanto riportato da Panope: « Elle a trois fois écrit ; et changeant de pensée, / Trois fois elle a rompu sa lettre commencée.³⁹³ ». Infine, il mostro marino altro non è che la manifestazione fisica del segreto che è riuscito a scappare dal labirinto, è mostro e labirinto allo stesso tempo.

3.3.3 La negazione mostro marino/corpo di Hippolyte

³⁸⁹ *Phèdre*, II, 5, vv. 627-628 e 634

³⁹⁰ *Phèdre*, II, 5, vv. 641-644

³⁹¹ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 86

³⁹² *Phèdre*, II, 5, vv. 661-662

³⁹³ *Phèdre*, V, 5, vv. 1477-1478

Benché evocato da Neptune per volere di Thésée, il mostro marino è Phèdre stessa, o meglio, è la ritorsione aggressiva del suo desiderio mostruoso che, nello schema delle negazioni, occupa lo spazio della repressione. Il represso è il corpo del povero Hippolyte: corpo che Phèdre aveva tanto desiderato e che, dopo l'aggressione da parte del mostro, ormai è irri-conoscibile. Il rapporto di negazione simbolica avviene pertanto tra la morte e la bellezza corporea. Tra l'altro, come si è visto grazie all'analisi di Cahen, il mostro marino è l'unico che viene descritto fisicamente.

Legato alla negazione (che si vedrà più avanti) “morte di Phèdre/desiderio di Phèdre” in quanto oggetto del desiderio della regina, il corpo di Hippolyte viene sfigurato e maciullato dal mostro principalmente per causa di Phèdre. Come riporta Orlando:

La segreta identità di Fedra col mostro marino non è soltanto assicurata, per una specie di proprietà transitiva, dal Minotauro il quale ha parentela con la prima e somiglianze col secondo; la lettera del testo li identifica tra loro, in quanto allo stesso titolo Ippolito dovrebbe far subire ad entrambi la sorte propria dei mostri, inflitta da suo padre al Minotauro come a tanti altri.³⁹⁴

In realtà, da quanto si apprende da Théramène, non è propriamente il mostro ad uccidere Hippolyte, bensì i suoi cavalli terrorizzati dal mostro. Se il mostro è uscito dal mare come l'amore di Phèdre è uscito dall'ordine morale, i cavalli, addomesticati dal principe stesso, sono in un certo senso il simbolo della sua razionalità. Nel momento in cui essi si spaventano e disobbediscono al loro padrone, si può vedere, in un disegno più ampio, la rivolta contro l'ordine della civiltà; non diversamente accade a Thésée nel suo momento di rabbia cieca. Infine, nel I atto, il delirio della matrigna sposta il desiderio ancora taciuto su un oggetto appartenente al principe stesso, una sorta di suo feticcio: il carro; e come nota Orlando, nello scontro con il mostro anche tale oggetto, tale sostituto feticistico, viene distrutto dal terrore cieco che la bestia marina incute ai cavalli³⁹⁵.

3.3.4 La negazione autorità/trasgressione

Un ultimo aspetto mitico preso in analisi da Orlando è quello che riguarda Thésée: si tratta infatti di un mito che «sembra formarsi sotto i nostri occhi³⁹⁶» nella prima metà della *pièce* e che nella seconda metà viene smentito. La morte del re, temuta e data per certa nel I atto, assume un aspetto mitico nel II perché legata all'impossibilità di tornare dal regno dei

³⁹⁴ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 70

³⁹⁵ Ivi, p. 73

³⁹⁶ Ivi, p. 44

morti in cui era entrato da vivo. Quando, però, nel III atto Thésée ritorna, la soluzione razionale della prigionia nell’Epiro non cancella quell’aura soprannaturale creatasi intorno all’eroe. Nella sua assenza, tutti i personaggi parlano di Thésée e ne cantano le gesta dipingendolo come autorità politica che ha portato la razionalità nel mondo sconfiggendo i mostri, come autorità sociale in quanto padre e come autorità familiare in quanto marito. Dunque, nello schema delle negazioni freudiane, Thésée rappresenta la repressione che è anche l’autorità mentre il represso è la trasgressione. Tutto si capovolge quando, nella seconda metà della tragedia, l’uomo ritorna e da re, padre e marito quale era diventa tiranno. Credendo di essere stato offeso diviene giudice frettoloso, evocatore di mostri come quelli che aveva sterminato. Insomma, «non si torna indietro dal regno sotterraneo³⁹⁷»: Thésée perde tutte quelle funzioni che possedeva prima di discendere negli inferi come se, in fin dei conti, vi fosse morto per davvero.

Per quanto riguarda Hippolyte, egli è colui che, insieme a Phèdre, compie la trasgressione. Se quella della donna è una trasgressione imperdonabile, quella del principe è, al contrario, perdonabile. L’ansia palpabile all’inizio della tragedia è data dal fatto che il giovane se ne voglia andare a cercare il padre, assente da sei mesi. Per tutta la tragedia questo stesso lasso di tempo viene citato quattro volte (vv. 5, 539, 967, 1129): è, sì, il periodo di tempo di assenza del re, ma anche quello dell’amore che il ragazzo prova per Aricie. L’assenza di Thésée diventa dunque per Hippolyte la *conditio sine qua non* di quella trasgressione perdonabile, mentre per Phèdre è solamente una condizione favorevole alla sua trasgressione imperdonabile. Come Phèdre tenta vanamente di allontanarsi dal suo oggetto d’amore, così anche Hippolyte tenta di allontanarsi da Aricie perché sa che, nonostante l’assenza del padre, il vincolo posto dal re deve essere rispettato. Nella sua cecità, è proprio Thésée che affida, prima di partire, le due donne a suo figlio:

Vous daignâtes, Seigneur, aux rives de Trézène
Confier en partant Aricie, et la reine.
Je fus même chargé du soin de les garder.³⁹⁸

Dopo la confessione che Phèdre gli fa, sono l’orrore e la vergogna a spingere Hippolyte a fuggire. Tali sentimenti diventano i sintomi della difesa del personaggio contro il ritorno del represso (« Ma honte ne peut plus soutenir votre vue. / Et je vais [...]»³⁹⁹).

Già dalle indicazioni di regia, sappiamo che la città in cui si svolge l’azione, Trézène, non è la città di Phèdre – la quale lo ricordiamo è cretese – e nemmeno il luogo dove Thésée

³⁹⁷ Ivi, p. 46

³⁹⁸ *Phèdre*, III, 5, vv. 629-631

³⁹⁹ *Phèdre*, II, 5, vv. 669-670

ha la sua corte, ovvero Athènes. Trézène è la città di Hippolyte, cara alla sua infanzia che, con l'arrivo della matrigna, smette di sentire come casa. Se la prima invocazione alla partenza di Hippolyte ha come scopo la ricerca del padre, nel momento in cui il re viene dato per morto, il motivo diventa la contestazione del trono ateniese. Eppure nemmeno questa partenza avrà luogo nonostante il testo, in molti punti, la preannunci. Sarà Phèdre con la sua calunnia a offrirne un vero motivo: l'esilio imposto al principe dal padre. Tale esilio acquisisce un significato più grande poiché a Hippolyte non viene solo impedito di vivere a Trézène, bensì il principe è esiliato da qualsiasi regno civile dove l'incesto non è accettabile. Non appena egli esce dalla città tanto amata, si compie la catastrofe. Come nota Orlando, Hippolyte è egli stesso il luogo dove si svolge la tragedia «come involontario oggetto del desiderio imperdonabile, come sintesi vanamente alternativa di Fedra e di Teseo ai quali entrambi rassomiglia e si contrappone, come proposta di un rinnovato ordine costituito che il ritorno del represso fa fallire⁴⁰⁰». Inoltre, occorre sottolineare l'amara ironia raciniana quando i cavalli del giovane trasportano il suo corpo fino alle antiche tombe dei suoi avi dove lui voleva prestare il giuramento d'amore a Aricie.

Nel corso di questo lavoro si è ripetuto più volte che Thésée, per quanto fosse considerato eroe, era rinomato per essere un seduttore tanto che si costituisce nel corso della pièce in cui è assente una sorta di mito dell'insaziabilità del suo desiderio infedele. La sua morte, o meglio la morte in generale, è l'irreversibilità per eccellenza, ma non è la sola della tragedia: esiste quella del labirinto che, come si è visto, è irreversibilità della parola stessa; entrambe hanno lo stesso rapporto che il tema del padre nascosto condivide col tema del mostro nascosto ovvero quel rapporto che lega un fenomeno al suo presupposto indispensabile. Affinché il represso ritorni, occorre che l'autorità repressiva sparisca, dunque «il segreto mostruoso si espande irrevocabilmente, dal momento che la cancellazione della figura del Padre è irrevocabile⁴⁰¹». La notizia della morte di Thésée investe a tutti gli effetti Hippolyte di quella responsabilità che il padre gli aveva lasciato prima di partire. Tale notizia ha due risvolti diversi nelle relazioni di Hippolyte: per quanto riguarda la relazione del principe con Aricie, la notizia della morte del padre diventa una legittimazione dell'amore che lui prova per lei; per quanto riguarda il rapporto del giovane con Phèdre, la faccenda si complica perché la notizia della morte dapprima genera in Hippolyte paura – poiché il ragazzo si trova da solo nel fronteggiare la dichiarazione della matrigna –, successivamente la paura si accompagna alla speranza del

⁴⁰⁰ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 102

⁴⁰¹ Ivi, p. 105

ritorno del padre, il quale potrebbe difendere il figlio dalle attenzioni non richieste della regina.

3.3.5 La negazione segreto/confessione

Soffermiamoci adesso sul valore che ha la confessione all'interno della tragedia. Come anticipato nell'introduzione, la confessione è il punto focale della tragedia, senza la quale essa stessa non esisterebbe. Infatti, come sostiene pure Orlando, avremmo «una situazione immobile o al massimo un evento solo: Fedra sola morirebbe nel buio e nel silenzio consunta dal proprio desiderio inconfessato⁴⁰²». Una volta svelato il segreto, si costituisce il mito della vergogna, ma, fino al momento in cui Phèdre racconta la verità a Thésée, la negazione simbolica gioca sulla tensione tra segreto e confessione, tra silenzio e parola, tra buio e luce. Persino tra i due elementi propri del teatro, quali dialogo e palcoscenico, vi è una negazione simbolica in quanto la repressione è rappresentata dallo stato nascosto, dal buio, dal segreto e pertanto dal silenzio, mentre il represso è rappresentato dalla scena, dalla luce, dalla confessione e quindi dalla parola. Tuttavia il buio non ha una propria espressione linguistica come ce l'ha il silenzio e gioca sulla rivalità con la luce. Il significato di «jour», infatti, varia tra “luce” e “vita”. Non a caso, la prima battuta della tragedia che recita Phèdre appena compare in scena (v. 153) è una supplica per stare lontana dalla luce e si inserisce nel quadro teatrale dove la scena è, per forza di cose, illuminata. Continuando, la regina si rivolge al sole il quale porta alla luce, mostra il conflitto tra Legge e Desiderio che ella ha in sé.

In questo conflitto, che è appunto quello tra luce e buio, Phèdre nasconde se stessa e anche il suo segreto. Parlando con la nutrice, il conflitto cambia paradigma e diventa un conflitto tra silenzio e parola dal quale non si può tornare più indietro: una volta confessato l'amore a Hippolyte, ogni tentativo di regredire al conflitto tra luce e buio è vano, Phèdre ormai è esposta alla luce della vergogna. Nel secondo conflitto, quello tra silenzio e parola, il primo elemento tabù è proprio il nome dell'amato tant'è che la regina, come si è ben visto nel capitolo II, non osa pronunciarlo. Il male che dovrebbe risiedere nel desiderio incestuoso è trasmesso alla confessione che diventa più scandalosa dell'atto stesso e, come riporta Orlando: «È più colpevole di chi muore tacendo chi avrà dato scandalo, perché lo scandalo coinvolge immediatamente nel processo criminale intimo, nel ritorno del represso, gli altri⁴⁰³». Il primo *altro* a cui Phèdre si rivolge è Oenone, ma così facendo la regina apre un passaggio verso l'esterno al suo represso che sfocerà nello scandalo con la confessione diretta all'oggetto ama-

⁴⁰² Ivi, p. 46

⁴⁰³ Ivi, p. 79

to. Allo stesso tempo, all'interno di questo passaggio si insinua la speranza, la speranza che questo amore possa essere ricambiato e, con la scomparsa di Thésée, accettato dagli altri. Smettendo di nascondere la sua vergogna, Phèdre si abbandona agli occhi altrui ed elude la sua coscienza repressiva:

Il n'est plus temps. Il sait mes ardeurs insensées.
De l'austère pudeur les bornes sont passées.
J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon cœur.⁴⁰⁴

Il *malgré moi* di Phèdre testimonia per l'appunto quel sentimento di colpa che la divora.

La terza confessione è quella a Thésée, marito, re, giudice e detentore dell'autorità: quando la regina arriva a confessare la verità all'uomo, il segreto ormai non è più tale e la confessione può essere fatta solo perché la donna è consapevole che di lì a poco sarebbe morta per mano del veleno.

3.3.6 La negazione morte di Phèdre/desiderio di Phèdre

Infine, strettamente connessa alla negazione simbolica mostro marino/corpo di Hippolyte per il suo carattere fisico, si trova la negazione simbolica che oppone la morte della protagonista e il suo desiderio. Le due negazioni si somigliano perché in entrambe è all'interno del soggetto che il desiderio si trasforma in morte. Il desiderio proibito di Phèdre sconvolge la sua razionalità repressiva e il ritorno del represso causa una crisi della ragione: il cedimento che la regina sperimenta all'interno della propria psiche si ripercuote, come si è visto nel capitolo I, all'esterno, anche nelle faccende istituzionali come per esempio la gestione del regno. I seguenti due versi « Un désordre éternel règne dans son esprit. » (v. 147) e « Le trouble semble croître en son âme incertaine. » (v. 1470), che si trovano all'inizio (atto I, scena 2) e alla fine della tragedia (atto V, scena 5), vengono pronunciati non da Phèdre, bensì rispettivamente da Oenone e Panope, due sorte di messaggere. Entrambe, come sottolinea Orlando, ignorano la ragione del male di Phèdre che nel primo caso soffre per amore e nel secondo per il veleno; per di più, la donna «è osservata dall'esterno, il ritorno del represso riverbera sugli altri [...] il suo spavento, e i soli sintomi accessibili ai loro occhi [...] sono quelli fisici della morte⁴⁰⁵ ». Quando poi Oenone viene a conoscenza del motivo del male che la sua padrona prova, il suo ruolo di nutrice si evolve: da semplice confidente e serva, ella diventa una vera e propria per-

⁴⁰⁴ *Phèdre*, III, 1, vv. 765-768

⁴⁰⁵ F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»* cit., p. 57

sonificazione dell’istinto di conservazione per la sua regina. Farà di tutto, infatti, affinché Phèdre viva. Nonostante i consigli di Œnone appaiano come inno alla dissolutezza, essi rappresentano invece quell’ancora alla vita che, in ragione dell’istinto di auto-conservazione, si può permettere di piegare o aggirare le leggi morali. Se all’inizio della tragedia Phèdre vuole lasciarsi morire, una volta che, confessato l’amore a Hippolyte stesso, scopre che il marito è vivo, la regina vuole proprio suicidarsi; è in quel momento che il suo istinto di conservazione, Œnone, si risveglia e acceca Thésée tramite la falsa calunnia, piegando per l’appunto le leggi morali. Tuttavia, come nota Orlando, esiste una legge che non può essere accecata: quella di Minos che, come si è già detto, è simbolo del Padre la cui morte «non è un evento esterno come quella supposta di Teseo, bensí una profonda interiorizzazione della Legge nella coscienza⁴⁰⁶». Il “confronto” che Phèdre ha con lui nell’allucinazione nel IV atto (nei vv. 1252-1294 la regina si lamenta dapprima con la nutrice dell’amore tra il figliastro e Aricie, sente che a causa della gelosia potrebbe commettere altri crimini e infine si rivolge al padre per recuperare la ragione) mostra come la Legge la seguirà anche nell’oltretomba non lasciandole scampo nemmeno da morta. Ciononostante, il desiderio non si placa e in questo Orlando nota il giansenismo di Racine che riconosce quanto nella natura umana il desiderio sia inestinguibile.

Alla fine della tragedia si vedono due tipi di morte: una lenta e una veloce, rispettivamente di Phèdre e Œnone. Se nel I atto la nutrice profetizzava inconsciamente:

Quoiqu’il vous reste à peine une faible lumière,
Mon âme chez les morts descendra la première.
Mille chemins ouverts y conduisent toujours,
Et ma juste douleur choisira les plus courts.⁴⁰⁷

Nel V atto la regina riprende tali parole assegnando loro, però, un significato opposto. Ella rivela infatti che avrebbe voluto « Par un chemin plus lent descendre chez les morts⁴⁰⁸ ». Tale lentezza è data dal veleno che giunge al cuore; come nota Orlando, vi è una simmetria tra i versi 1639, momento in cui la regina sta per soccombere, e 581, quando ella vede Hippolyte pronto a partire e lo implora di rimanere per il bene di suo figlio: « Déjà jusqu’à mon cœur le venin parvenu »; « Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire ». Nel corso della tragedia, il veleno rimpiazza il sangue istituendo così una corrispondenza tra morte (il veleno per l’appunto) e desiderio (il sangue). Quest’ultimo nasce dalla vista e i suoi effetti colpiscono sia

⁴⁰⁶ Ivi, p. 61

⁴⁰⁷ *Phèdre*, I, 3, vv. 229-232

⁴⁰⁸ *Phèdre*, V, scène dernière, v. 1636

l'anima che il corpo. Una peculiarità della vista è che è un'avidità inappagata, destinata a rimanere tale: riprendendo la metafora alimentare nel verso 974 – « Vient se rassasier d'une si chère vue ; » –, Racine condanna i suoi personaggi poiché la sazietà non giunge mai. Gli occhi cercano altri occhi e anche quando li trovano, qualcosa manca sempre⁴⁰⁹.

3.4 La « querelle » tra Roland Barthes e Raymond Picard

Concludiamo questo capitolo con una piccola parentesi che, come già annunciato nell'introduzione, concerne la diatriba tra i due critici del Novecento. Ora, siccome il soggetto di questo elaborato è primariamente Fedra, si parlerà della *nouvelle critique* utilizzando perlopiù esempi che Picard trae da *Phèdre*. Il tono che il critico utilizza nel suo *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* è sprezzante e ironico: da subito definisce il *Sur Racine* di Barthes « un travail de librairie⁴¹⁰ ». La vittima risponde alle accuse e agli attacchi del collega nel suo *Critique et vérité*⁴¹¹ pubblicato l'anno seguente.

Scagliandosi contro la *nouvelle critique* cui uno dei caratteri sarebbe l'indimostrabilità, Picard cita lo stesso Barthes che si dichiara impotente a dire la verità su Racine. Per esempio, quando questi scrive « pour Néron, solaire, ces mêmes larmes [de Junie] le nourrissent à la façon d'un aliment étrange, précieux [...] dont on peut se repaître en soi, dans leur seule substance, comme d'une nourriture fantasmatique⁴¹² », Picard commenta che tali affermazioni non sono verificabili e suggerisce al collega di esprimersi più chiaramente e con metafore più coerenti⁴¹³ poiché Néron – sostiene Picard – cibandosi delle lacrime di Junie, appare come il sole che assorbe l'acqua, in modo del tutto naturale, cancellando così il sadismo che Barthes crede di intravedere in tale operazione. Continuando il suo attacco, Picard cita un lungo passaggio:

Tout fantasme racinien suppose – ou produit – un combinat d'ombre et de lumière. L'origine de l'ombre, c'est la captivité. Le tyran voit la prison comme une ombre où se plonger et s'apaiser [...]. Alexandre solaire aime en Cléofile sa prisonnière ; Pyrrhus, doué d'éclat, trouve dans Andromaque l'ombre majeure, celle du tombeau où les amants s'ensevelissent dans une paix commune ; pour Néron, incendiaire, Junie est à la fois l'ombre et l'eau (les pleurs) ; Bajazet est un être d'ombre, confiné dans le Sérail ; Mithridate [...] ; Phèdre, fille du Soleil, désire Hippolyte, l'homme de l'ombre végétale, des forêts ; l'impérial Assuérus [...] ; Athalie enfin s'émeut d'Éliacin, captif du Temple. Par-

⁴⁰⁹ J. Starobinski, *L'œil vivant* cit., pp. 81-82

⁴¹⁰ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 11

⁴¹¹ R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966

⁴¹² R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 31

⁴¹³ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 17

tout, toujours, la même constellation se reproduit, du soleil inquiétant et de l'ombre bénéfique.⁴¹⁴

Se attraverso quel « Partout, toujours » Barthes pretende di essere esaustivo, Picard nota, giustamente, che mancano all'appello due tragedie, *Bérénice* e *Iphigénie*, pertanto l'assunto di Barthes risulta fallace. Inoltre, per quanto riguarda Roxane, se ella è solare, si tratta di un sole messo in ombra perché, come Bajazet, anche lei è confinata nel Serraglio. Se poi ci si sofferma sulle parole « lumière », « soleil », « ombre » e « captivité », sembra che per Barthes esse rappresentino categorie dal valore monosemico, eppure il termine « solaire », come nota Picard, non ha lo stesso significato quando descrive Alexandre e Néron: per quanto riguarda il primo, si riferisce alla sua generosità; mentre il secondo acquisisce il significato del potere assoluto che egli piega ai suoi capricci. Riunire Alexandre e Néron sotto uno stesso segno significa, dunque, confondere il re col tiranno⁴¹⁵. Prendiamo Phèdre: la regina non ha le stesse caratteristiche “solari” di Alexandre o Néron, è semplicemente discendente del Sole. Se in Alexandre la solarità è un attributo morale, in Néron caratterizza uno stato di fatto e in Phèdre non è altro che una peculiarità che proviene dalla tradizione mitologica. Passando poi alla coppia « ombre »-« captivité » evocata sopra dallo stesso Barthes, Picard lamenta che il concetto, prendendo un'eccessiva estensione, perda la propria comprensibilità: « Et si Éliacin est en effet [...] “captif du Temple”, nous sommes tous des captifs : captifs de notre famille, de notre maison, de notre foi, de notre vocation⁴¹⁶ ». Il critico allora suddivide le affermazioni del collega in due categorie: alcune sono poco chiare, senza interesse esplicativo e devono essere accettate per quelle che sono; le altre, accompagnate da esempi, possono essere, sì, soggette al controllo, tuttavia si fondano su basi troppo fragili⁴¹⁷. A questo si aggiunge il fatto che, nella prima sezione della sua analisi – l'*Homme racinien* –, Barthes definisce egli stesso il linguaggio che utilizza come “psicanalitico” eppure, secondo Picard, la questione non è trattata con tale linguaggio.

Per esempio, il personaggio di Aricie, nella lettura “psicoanalitica” di Barthes, vuole « faire éclater dans Hippolyte le secret de sa virginité, comme on fait sauter une carapace⁴¹⁸ » e se ella « s'intéresse à Hippolyte, c'est expressément pour le percer, faire couler son language⁴¹⁹ ». Per Picard nessuna di queste immagini si può ritrovare in Racine che scrive sola-

⁴¹⁴ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 30

⁴¹⁵ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 21

⁴¹⁶ Ivi, p. 22

⁴¹⁷ Ivi, p. 24

⁴¹⁸ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 39

⁴¹⁹ Ivi, p. 118

mente: « Mais de faire fléchir un courage inflexible, / De porter la douleur dans une âme insensible⁴²⁰ ». In realtà, Aricie oppone al fedifrago Thésée la purezza d'animo del figlio. Ella lo ama e, per giustificarsi, sostiene di preferire a un avventuriero un eroe che non è mai caduto preda di debolezze amorose. Per Picard, dunque, dipingere la ragazza come una donna che cerca di stuprare Hippolyte è una forzatura bella e buona⁴²¹.

Un altro attacco è riservato alla seguente considerazione: « L'Éros racinien ne s'exprime jamais qu'à travers le récit. L'imagination est toujours rétrospective et le souvenir a toujours l'acuité d'une image⁴²² ». Ciò che fa, si può dire, infuriare Picard è di nuovo l'utilizzo di avverbi perentori come *toujours* e *jamais*: « les vérités dont le critique se fait le prophète sont absolues, universelles, définitives. Un des aspects les plus irritants de ce livre, c'est la sécurité intellectuelle de son auteur⁴²³ ». Insomma, Picard non sopporta il lavoro di astrazione di Barthes il quale raccoglie dalle tragedie gli elementi che rientrano nella sua concezione di personaggio raciniano raccolta nella sezione “Homme racinien” del suo *Sur Racine*. Ciascuno degli elementi costitutivi di tale concezione si dovrebbe applicare, secondo Picard, a *tutte* le tragedie, eppure non è così: infatti, solo in alcune si ritrovano i suddetti elementi. Un esempio, riportato da Picard, è ciò che Barthes chiama « La relation fondamentale » che genera un rapporto di autorità e subordinazione tra due personaggi: « A a tout pouvoir sur B. A aime B, qui ne l'aime pas⁴²⁴ ». Come nota Picard, questo rapporto si ritrova solo in tre delle undici tragedie raciniane e, per quanto riguarda *Phèdre*, le basi scricchiolano: se la vita di Bajazet dipende completamente da quella di Roxane, non si può dire lo stesso per Hippolyte e la sua matrigna. Barthes applica il suo schema erroneamente perché A, per lui, rappresenta Phèdre mentre B è Hippolyte. Ora, la seconda parte dell'enunciato sulla relazione fondamentale (Phèdre ama Hippolyte il quale non la ama) risulta vera, tuttavia la prima parte non è propriamente corretta: è Thésée il detentore del potere di vita sul figlio, non Phèdre. È vero, come riporta Picard, che la calunnia della regina, che potrebbe essere interpretata come un esercizio del potere sul giovane, porta Hippolyte alla morte, ma lanciare un'accusa come quella di Phèdre è alla portata di tutti⁴²⁵ (infatti, come si è visto, è proprio Oenone a mettere in giro la menzogna). Inoltre, appresa la notizia della morte del marito, Phèdre si dichiara al figliastro e lo implora di darle la sua protezione mostrando dunque che la “relazione di forza” è ribaltata rispetto a ciò che asserisce Barthes. Quando il rapporto d'autorità esiste effettivamente, come nel caso di

⁴²⁰ *Phèdre*, II, 1, vv. 449-450

⁴²¹ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 32

⁴²² R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 28

⁴²³ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 36

⁴²⁴ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 35

⁴²⁵ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 39

Néron e Junie, è pericoloso, per Picard, farne sistematicamente una « relation fondamentale » poiché esso non è essenziale né costitutivo della tragedia come può esserlo in *Bajazet*. È proprio contro questa universalizzazione che Picard lotta.

Ritornando sul linguaggio, Picard sostiene che « Le vocabulaire de ce livre est emprunté à la biologie, la psychanalyse, la philosophie, etc. et il comporte en outre un grand nombre de néologismes⁴²⁶ ». Dall'utilizzo di neologismi nascerebbe, secondo Picard, un vero e proprio gergo: quello con cui Barthes, a detta di Picard, vuole dare prestigio “scientifico” a delle assurdità mascherando i luoghi comuni. Con i suoi termini oscuri, un po' indefiniti e utilizzati con accezioni diverse, tale gergo diventa solo lo strumento di una *critique à l'estomac*⁴²⁷. L'intero scritto di Barthes ignora, secondo Picard, le regole del pensiero scientifico perché quasi in ogni pagina la parte è data per il tutto, il molto per l'universale, l'ipotetico per il categorico; tutta questa confusione è ammantata da una lingua la cui precisione risulta sfocata⁴²⁸.

L'unico punto su cui Picard si trova d'accordo con Barthes è quando quest'ultimo denuncia le illusioni e i pericoli della « critique analogique⁴²⁹ » (o biografica) che istituisce tra la vita dell'autore e le sue opere somiglianze dal valore esplicativo. Tuttavia, nella pratica, Barthes si auto-smentisce sposando in alcuni casi le considerazioni di Mauron: « Racine, c'est Oreste à vingt-six ans ; Racine, c'est Néron ; Andromaque, c'est la Du Parc ; Burrhus, c'est Vitart⁴³⁰ ». Insomma, per Barthes, le opere e la vita di Racine – e non solo – si intrecciano. Picard sostiene, dunque, che il critico sia caduto nelle stesse trappole di cui egli era riuscito a denunciare i meccanismi, ovvero nella critica analogica stessa. Una spiegazione di ciò, secondo Picard, potrebbe esserci: come già riportato dallo stesso Barthes, egli si professa impossibilitato a dire la verità su Racine poiché l'oggettività è da lui considerata inconcepibile nella critica. « Cela tient à la fonction particulière de la littérature, qui est d'*institutionnaliser la subjectivité*⁴³¹ ». Dunque la sola oggettività che resta al critico è quella di rivelare il suo approccio alla lettura dell'opera ovvero il tipo di soggettività che sarà adottata. In definitiva, Picard accusa Barthes che le sue leggi sull'universo raciniano possono essere applicate solo a poche tragedie. Quando Picard scrive che Barthes

⁴²⁶ Ivi, p. 50

⁴²⁷ Ivi, p. 52

⁴²⁸ Ivi, p. 58

⁴²⁹ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 164

⁴³⁰ Ivi, p. 162

⁴³¹ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 62

transpose le *On ne peut dire vrai sur la nature* de la pensée contemporaine en un *On ne peut dire vrai sur Racine*, et du *Tout peut arriver* de l'indéterminisme moderne il tire une sorte de *On peut dire n'importe quoi*⁴³²

egli si allinea in parte al pensiero di Barthes riconoscendo che non si può concepire una verità totale, assoluta e definitiva su Racine. Tuttavia tra questo e il sostenere che “si può dire qualsiasi cosa” sul grande drammaturgo c’è una grande differenza. A giusto titolo Picard sottolinea che le parole impiegate da Racine hanno un loro significato letterale che non si dovrebbe violare; dunque non si potrebbe dire, ad esempio, « Hippolyte est refus du sexe, anti-nature ; [...] Hippolyte hait la chair comme un mal littéral⁴³³ » poiché è Racine stesso che ha espressamente reso il giovane innamorato di Aricie, come attestato nella prefazione alla tragedia. Ci sono dunque una verità del testo sulla quale ci si può mettere d'accordo e zone d'ombra nelle quali si possono rischiare delle interpretazioni soggettive. Sta di fatto che ogni approccio è il risultato di una scelta arbitraria.

Un altro appunto che Picard avanza a Barthes è quello che concerne il silenzio del drammaturgo a seguito della messa in scena di *Phèdre*. Barthes sostiene che una delle cause sia stata l’ascesa dell’opera lirica: « On note qu’alentour 1675, l’Opéra supplante la tragédie⁴³⁴ », ma Picard controbatte che essa le fa solamente una concorrenza sempre più spietata, ma non la cancella del tutto. Scagliandosi contro la *nouvelle critique* in generale e usando Racine come esempio, Picard sposa le stesse considerazioni che Mauron presenta nel suo scritto – e che noi abbiamo riportate nel Capitolo I – ovvero che la psicanalisi letteraria e quella medica sono due approcci ben distinti: nel primo caso si tratta infatti di una psicanalisi *post mortem*. Ora, sappiamo che Mauron impiega il termine “psicocritica” nel suo approccio allo studio della vita e delle opere di Racine e Picard, da un lato, gli riconosce il merito di aver attuato la differenziazione tra psicanalisi e psicocritica, ma dall’altro gli recrimina di essersi abbandonato alle illusioni circa il valore dei suoi risultati⁴³⁵. Per Picard, infatti, il materiale fornito dal malato in un momento di (presunta) sincerità non può essere equiparato alle opere scritte da un autore sia per qualità che per quantità: il malato *vuole* guarire e le sue testimonianze sono raccolte e processate nel corso di mesi o addirittura anni; Racine, quando ha scritto le sue tragedie, certo non si immaginava di sottoporsi ad una seduta psicoterapeutica e per di più i suoi scritti sono limitati. Inoltre, come sostiene Picard, le tragedie sono inutilizzabili poiché rispondono ad un genere governato da regole rigorose e frutto di creazione volon-

⁴³² Ivi, p. 66

⁴³³ R. Barthes, *Sur Racine* cit., p. 117

⁴³⁴ Ivi, p. 160

⁴³⁵ R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* cit., p. 89

taria e cosciente. Per quanto riguarda le informazioni biografiche, il critico, come Mauron, ne riconosce la scarsa quantità. Insomma, il pensiero di Picard sulla psicanalisi letteraria si racchiude in questa lapidaria considerazione: « *il est clair que l'obsession est non pas dans le poète, mais chez le critique*⁴³⁶ ».

Per i critici della *nouvelle critique*, non è rilevante il genere letterario poiché essi collocano, durante lo studio di un autore, sullo stesso piano diversi tipi di testi che invece necessiterebbero di diversi tipi di approcci⁴³⁷: infatti, per Picard, una lettera intima è ben diversa da un'opera pubblicata o da un romanzo. La *nouvelle critique* esige di ritornare, secondo Picard, all'opera la quale non è letteraria, bensì l'esperienza completa di un autore; allo stesso tempo vuole apparire strutturalista, eppure non impiega un approccio strutturale, bensì psicologico, sociologico, metafisico. Secondo questa concezione, l'opera letteraria non diventa altro che un contenitore di documenti e segni dal quale il critico attinge per le sue elucubrazioni. Pur riconoscendo l'approccio interessante, Picard sottolinea che esso porta alla distruzione della letteratura come realtà originale poiché l'opera viene considerata come prodotto dell'inconscio. Se si cancella l'intenzione volontaria e lucida che dà vita a un'opera, la realtà letteraria diventa illusoria⁴³⁸. L'inconscio dell'autore viene preso dai critici come alibi per la loro fantasia. Dunque, Picard riconosce un paradosso nella *nouvelle critique*: essa vuole salvare il pensiero cosciente pur ricorrendo ad un linguaggio logico e articolato.

Con Rimbaud, il Dadaismo e il Surrealismo, nasce, ricorda Picard, una corrente che cerca di screditare l'attività letteraria in quanto tale per fondare un nuovo modello di scrittura dove primeggiano inconscio, immediatezza e spontaneità. Assente, nel dormiveglia o in uno stato di ipnosi, il soggetto dedito all'*écriture automatique* scrive senza filtri, tramite associazioni. Per Picard, questo metodo non fa che produrre materiale grezzo che permette di risalire a immagini inconsce del soggetto⁴³⁹. Infine, se torniamo al soggetto di questo elaborato, Racine, si può asserire con sicurezza sulla scia di ciò che sostiene anche Picard, che le tragedie del drammaturgo non sono state, ovviamente, scritte con l'*écriture automatique* poiché essa non esisteva come tecnica e soprattutto esse sono il risultato di un attento lavoro di cesellatura della parola (come testimoniano, fra l'altro, le varie versioni di *Phèdre*). Dunque, “surrealizzare”, come dice Picard, la letteratura implica una concezione passivista della creazione letteraria secondo la quale l'opera sarebbe il luogo in cui si trovano tutte le ossessioni dell'autore. I « *nouveaux critiques* » ritengono che il tratto più significativo in un'opera sia l'espressione

⁴³⁶ Ivi, p. 96

⁴³⁷ Ivi, pp. 119-120

⁴³⁸ Ivi, p. 123

⁴³⁹ Ivi, p. 140

delle ossessioni inconsce alle quali uno scrittore si è abbandonato e di cui essi studiano le connessioni. Per Picard, invece, se alcune immagini o idee ricompaiono nell'opera per formare un tema, esso non sarà illustrato da una psicanalisi inconscia, bensì dalle ragioni del testo: « ce dont nous avons besoin [...], c'est d'une étude détaillée des structures littéraires⁴⁴⁰ ».

⁴⁴⁰ Ivi, p. 144

CAPITOLO IV

4.1 L'influenza di Racine su Proust

In questo ultimo capitolo si vedrà come gli scritti di Racine abbiano una eco nella scrittura di *À la recherche du temps perdu*. Secondo quanto riporta Zaiser, Racine non è il solo scrittore del XVII secolo ad aver influenzato Proust: si annoverano nomi come Mme de Sévigné, Saint-Simon, Molière e La Fontaine. Ciononostante, Racine si piazza al primo posto⁴⁴¹. Oltre a comparire nella *Recherche*, Racine viene citato anche nella corrispondenza, nei *Pastiches et mélanges*, nel *Contre Sainte-Beuve* e in più occasioni negli scritti raccolti in *Essais et articles*. Per Maazaoui, Proust apprezza del drammaturgo quel senso di indeterminatezza che ne aumenta l'attrazione, la sua capacità nel dissimulare e nel significare per via sillettica, rinviando al contempo ad un referente ed al suo antonimo: sia il maschile che il femminile, sia il puro che l'impuro⁴⁴². Come testimonia il *Contre Sainte-Beuve*, prende in prestito lo stile del drammaturgo riproducendone alcuni aspetti stilistici.

Come riporta Compagnon, a partire dall'Ottocento la concezione di Phèdre come cristiana e giansenista è un luogo comune la cui base è stata gettata da Chateaubriand. Proust, dal canto suo, adotta tale punto di vista dandogli un taglio originale: « A la Phèdre chrétienne et au Racine janséniste, méprisé par les romantiques, succéda à la fin du siècle une Phèdre hystérique et un Racine pervers⁴⁴³ ». La poesia drammatica di Racine facendosi espressione di una furia passionale Proust si pone, secondo Maazaoui, a metà strada tra il Racine giansenista e il Racine perverso: lo scrittore della *Recherche* resta conforme all'immagine di Racine che hanno i suoi contemporanei, ma evidenzia che il drammaturgo non è solo il poeta del puro, ma anche dell'impuro, dissimulato dietro la legge morale. Ad esempio, citando la scena della dichiarazione di Phèdre Proust nota che Racine, unendo in modo armonico i contrari come confessione e segreto, amore e odio, innocenza e colpevolezza, conferisce alla confessione uno spessore semantico e un dialogismo notevole⁴⁴⁴. Secondo Maazaoui i versi del drammaturgo posseggono un'audacia sintattica che affascina il lettore tra cui lo stesso Proust⁴⁴⁵ il qua-

⁴⁴¹ Rainer Zaiser, *Le rayonnement du théâtre de Racine dans l'œuvre de Proust : à la recherche de la modernité de Phèdre* in « Littératures Classiques » 2011/3, n° 76, 2011, Christian-Albrechts Universität, Kiel, p. 187

⁴⁴² Abbes Maazaoui, *Le Racine de Proust* in « Dalhousie French Studies », vol. 49, 1999, p. 193

⁴⁴³ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 66

⁴⁴⁴ A. Maazaoui, *Le Racine de Proust* cit., p. 194

⁴⁴⁵ *Ibidem*

le in *Pastiches et mélanges*, analizza i seguenti versi tratti da *Andromaque*: « Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? À quel titre ? / Qui te l'a dit ? » (vv. 1542-1543). Qui, Racine interrompe il legame sintattico tradizionale poiché l'interrogativa « À quel titre ? » si rapporta al primo quesito « Pourquoi l'assassiner ? » anziché al secondo « Qu'a-t-il fait ? » che lo precede. Allo stesso modo, l'interrogativa « Qui te l'a dit ? » è legata a « assassiner » anziché a « À quel titre ? » che gli è contigua. Proust definisce questi anacoluti degli “zigzag” richiamandosi forse alla tradizione ottocentesca (Gautier e Baudelaire utilizzano questo termine) e sostiene che è attraverso di essi che Racine dipinge il tormento dei suoi personaggi fino ad arrivare a un realismo selvaggio in quella che è sempre stata definita un'arte elegante e armoniosa⁴⁴⁶.

Ergendosi a difensore di Racine, Proust si scaglia contro Théophile Gautier il quale aveva sostenuto che il più bel verso di Racine è « *La fille de Minos et de Pasiphaé* »:

Il n'y a rien de si bête que de dire comme Théophile Gautier, lequel était du reste un poète de troisième ordre, que le plus beau vers de Racine est : “*La fille de Minos et de Pasiphaé*”. Mais il nous est permis de faire goûter dans les tragédies de Racine, dans ses *Can-tiques*, dans les lettres à Madame de Sévigné, dans Boileau, des beautés qui s'y trouvent réellement et que le XVIII^e siècle n'a guère aperçues.⁴⁴⁷

Lo scrittore rielabora questo episodio letterario nella *Recherche* facendo dire al personaggio di Bloch:

Je dois confesser, d'ailleurs, que [Musset] et même le nommé Racine, ont fait chacun dans leur vie un vers assez bien rythmé, et qui a pour lui, ce qui est selon moi le mérite suprême, de ne signifier absolument rien. C'est [...] “*La fille de Minos et de Pasiphaé*”.⁴⁴⁸

Oltre a difendere Racine, Proust si congratula con quei letterati che lo apprezzano. Inoltre, Proust invoca l'autorità di Racine quando sostiene Flaubert e Baudelaire criticati da Sainte-Beuve. Infatti, per giustificare lo stile flaubertiano, Proust cita la sintassi raciniana in una lettera del 1920 rivolta all'amico Léon Daudet: « Pourquoi défendre à Flaubert ce qu'on permet à Racine ?⁴⁴⁹ » Allo stesso modo, Baudelaire non può essere definito immorale quando Racine lo è stato più di lui⁴⁵⁰.

Il citazionismo proustiano di Racine non riguarda solamente *Phèdre*; esso coinvolge anche altre tragedie e può essere definito, secondo Maazaoui, in due modi diversi: parodico o

⁴⁴⁶ René de Chantal, *Proust et Phèdre* in « *Études françaises* », 1(2), 1965, p. 89

⁴⁴⁷ Ivi, p. 88

⁴⁴⁸ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987, p. 116

⁴⁴⁹ M. Proust, *Lettres retrouvées*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1966, p. 140

⁴⁵⁰ A. Maazaoui, *Le Racine de Proust* cit., p. 196

serio. Per capire bene il senso delle citazioni parodiche proustiane, è d'uopo riportare la definizione di parodia che Gérard Genette fornisce in *Palimpsestes*:

La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...]. La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité⁴⁵¹

Per esempio, la parodia che Proust fa di Racine rientra nella sfera della sessualità. Infatti quando il narratore racconta l'episodio in cui Nissim Bernard, zio di Bloch ("invertito" poiché omosessuale), si intrattiene con un garzone, utilizza i versi di *Athalie*:

Tous les jours il était à midi au Grand-Hôtel. C'est qu'il entretenait, comme d'autres, un rat d'opéra, un « commis », assez pareil à ces chasseurs dont nous avons parlé, et qui nous faisaient penser aux jeunes israélites d'*Esther* et d'*Athalie*. À vrai dire, les quarante années qui séparaient M. Nissim Bernard du jeune commis, auraient dû préserver celui-ci d'un contact peu aimable. Mais, comme le dit Racine avec tant de sagesse dans les mêmes chœurs :

« Mon Dieu, qu'une vertu naissante,
« Parmi tant de périls marche à pas incertains !
« Qu'une âme qui te cherche et veut être innocente,
« Trouve d'obstacle à ses desseins. »⁴⁵²

Oppure quando descrive la meraviglia di M. de Vaugoubert nel momento in cui M. de Charlus stringe la mano a molti membri del personale di un'ambasciata durante una festa dalla principessa de Guermantes, Proust utilizza i versi di *Esther*:

Pour cette ambassade dont le jeune personnel vint tout entier serrer la main de M. de Charlus, M. de Vaugoubert prit l'air émerveillé d'Élise s'écriant dans *Esther* :
Ciel ! quel nombreux essaim d'innocentes beautés
S'offre à mes yeux en foule et sort de tous côtés !
Quelle aimable pudeur sur leur visage est peinte !⁴⁵³

Come nota Maazaoui, la parodia sta nel fatto che Proust ha trasposto i versi raciniani da un contesto nobile e religioso ad un contesto mondano, la serata dai Guermantes; per di più, tali versi, riferiti ad una figura femminile, vanno a riferirsi ad una figura maschile, M. de Vaugoubert⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 24

⁴⁵² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume III, Paris, Gallimard, 1926, p. 73

⁴⁵³ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume I, Paris, Gallimard, 1922, p. 51

⁴⁵⁴ A. Maazaoui, *Le Racine de Proust* cit., p. 197

In *La prisonnière*, la parodia si sposta dalla sfera pubblica a quella privata quando il narratore viene paragonato da Albertine a Assuérus, personaggio di *Esther*:

La défense d'entrer chez moi avant que j'eusse sonné l'amusait beaucoup. Comme elle avait pris notre habitude familiale des citations et utilisait pour elle celles des pièces qu'elle avait jouées au couvent et que je lui avais dit aimer, elle me comparait toujours à Assuérus :

Et la mort est le prix de tout audacieux
Qui sans être appelé se présente à ses yeux.

.....
Rien ne met à l'abri de cet ordre fatal,
Ni le rang, ni le sexe ; et le crime est égal.

Moi-même...

Je suis à cette loi comme une autre soumise :
Et sans le prévenir il faut pour lui parler
Qu'il me cherche ou du moins qu'il me fasse appeler.⁴⁵⁵

4.1.1 Phèdre in *À la recherche du temps perdu*

Quello che riguarda *Phèdre* è un citazionismo serio. Per Maazaoui, esso permette di introdurre elementi della pièce nella finzione romanzesca e di considerare la *Recherche* come un doppio di *Phèdre* nella misura in cui ne recupera il metodo di analisi della passione, della gelosia e della violenza amorosa⁴⁵⁶. Secondo de Chantal, la pièce raciniana è il filo che potrà guidarci nel labirinto degli amori di Marcel⁴⁵⁷. È proprio alla regina, nel momento in cui ella entra in scena, che Proust paragona il piccolo Marcel quando questi soffre per l'addio che deve dare a Combray nel momento del suo ritorno a Parigi:

ma mère me trouva en larmes dans le petit raidillon contigu à Tansonville, en train de dire adieu aux aubépines, entourant de mes bras les branches piquantes, et, comme une princesse de tragédie à qui pèseraient ces vains ornements, ingrat envers l'importune main qui en formant tous ces nœuds avait pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux, foulant aux pieds mes papillotes arrachées et mon chapeau neuf.⁴⁵⁸

Un altro momento della vita di Marcel in cui compare Phèdre è quando il narratore apprezza lo stile di Bergotte, dopo che Bloch gli aveva consigliato di leggerne i libri:

Chaque fois qu'il parlait de quelque chose dont la beauté m'était restée jusque-là cachée, des forêts de pins, de la grêle, de Notre-Dame de Paris, d'*Athalie* ou de *Phèdre*, il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à moi.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VI: *La prisonnière*, volume I, Paris, Gallimard, 1923, p. 22

⁴⁵⁶ A. Maazaoui, *Le Racine de Proust* cit., p. 200

⁴⁵⁷ R. de Chantal, *Proust et Phèdre* cit., p. 91

⁴⁵⁸ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 181

⁴⁵⁹ Ivi, p. 122

Così Marcel si appassiona a Bergotte e vorrebbe sapere tutto su di lui. Quando poi Swann gli rivela che lo conosce poiché si intrattiene con sua figlia, il narratore gli chiede di farsi dire quali siano gli attori preferiti dello scrittore, il quale mette la Berma⁴⁶⁰ nel ruolo di Phèdre al di sopra di tutti. L'attrice viene talmente lodata che nasce in Marcel il desiderio di andare a teatro, tuttavia tale desiderio tarda nell'avverarsi perché i suoi genitori, contrari alla sua passione, glielo negano. In realtà, vi è un'altra ragione che glielo impedisce: a seguito della malattia di Marcel, il dottore consiglia ai genitori di non portarlo a teatro e di annullare, inoltre, il viaggio a Firenze e Venezia precedentemente pianificato. In cambio, gli consiglia di recarsi agli Champs-Élysées per recuperare le forze. È proprio lì che un giorno il narratore incontra Gilberte la quale diventa sua compagna di giochi. Marcel le chiede una brochure in cui Bergotte parla di Racine:

Une autre fois, toujours préoccupé du désir d'entendre la Berma dans une pièce classique, je lui avais demandé si elle ne possédait pas une brochure où Bergotte parlait de Racine, et qui ne se trouvait plus dans le commerce.⁴⁶¹

La ragazza gliela dona e lui in questo gesto vede un segno di amicizia. Leggendo l'opuscolo, il narratore si sente felice nel poter associare la bellezza di quelle pagine di Bergotte all'idea del suo amore nascente per Gilberte. Secondo Zaiser la ragazza diventa il nuovo oggetto del desiderio di Marcel che lo allontana momentaneamente dalla sua passione per il teatro⁴⁶². Tuttavia, l'idillio viene interrotto quando giungono le vacanze per il nuovo anno e Gilberte avverte l'amico che non potrà più vederlo quotidianamente. Allora, vedendo il piccolo Marcel sconsolato, la madre chiede al marito il permesso di portare il figlio a teatro per farlo distrarre. Il padre acconsente e Marcel inizia a fantasticare sul momento in cui vedrà finalmente la Berma recitare quella che a parere suo è una delle battute più belle della tragedia: « On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous » ossia le parole che la regina rivolge al figliastro nel momento in cui egli è sul punto di lasciare Trézène per cercare il padre scomparso. De Chantal ritiene che vi sia una somiglianza tra questo episodio in cui il piccolo Marcel suscita lo sconforto nella madre che poi lo accontenta con quello in cui egli le chiede un bacio, durante la cena con M. Swann, prima di andare a letto⁴⁶³.

⁴⁶⁰ Secondo Zaiser, che cita a sua volta A. Gier e C. Persiani, la donna fittizia è basata sulla celebre attrice francese Sarah Bernhardt. R. Zaiser, *Le rayonnement du théâtre de Racine dans l'œuvre de Proust : à la recherche de la modernité de Phèdre* cit., p. 189

⁴⁶¹ M. Proust, *Du côté de chez Swann* cit., p. 493

⁴⁶² R. Zaiser, *Le rayonnement du théâtre de Racine dans l'œuvre de Proust : à la recherche de la modernité de Phèdre* cit., p. 190

⁴⁶³ R. de Chantal, *Proust et Phèdre* cit., pp. 93-94

L'esaltazione del narratore si annulla quando alla fine vede per la prima volta la Berma. Si aspettava infatti « des révélations sur certains aspects de la noblesse, de la douleur⁴⁶⁴ », ma prova solamente una grande delusione poiché la Berma gli è sembrata peggiore delle sue colleghi che invece riuscivano a ben illustrare i versi della tragedia evidenziandone la bellezza. Persino il momento della partenza di Hippolyte lo delude perché la Berma lo recita, a detta sua, con così poca intonazione che fallisce nel far rivivere in scena gli effetti di quell'amore non corrisposto di cui soffre l'eroina. In preda alla confusione, Marcel crede che gli manchi la giusta distanza per mezzo della quale riuscirebbe a distinguere con precisione la recitazione, così « [il dit] à [sa] grand'mère [qu'il] ne [voyait] pas bien, elle [lui] passa sa lorgnette.⁴⁶⁵ ». Come riporta Anne Simon citata da Loubna Abahani, la visione attraverso l'oggetto tecnico derealizza l'attrice epurandola dalla sua carnalità e rendendola una semplice immagine nuda e isolata dal contesto della rappresentazione. Berma, infatti, diventa visibile solo grazie alla concomitanza di luci, scenografia, costumi e testo⁴⁶⁶. Alla fine della rappresentazione, Marcel rimane stupefatto dagli applausi degli spettatori per l'attrice protagonista, e nonostante la cattiva impressione, rimpiange di dover lasciare il teatro. Della sua delusione il narratore si apre successivamente con M. de Norpois, il quale aveva aiutato a convincere i suoi genitori a portarlo a teatro. L'uomo fa un resoconto che elogia la prestazione della protagonista e Bergotte e Swann la elogiano, così il narratore cambia idea e si convince che la Berma è stata sublime. Dopodiché, quando Marcel conosce Bergotte, è di Berma che i due parlano; il grande scrittore paragona gli atteggiamenti dell'attrice alla statuaria greca ponendosi in contrapposizione col pensiero del narratore. Ciononostante, a differenza di M. de Norpois, Bergotte non mortifica la posizione del giovane: « Et quand l'avis de Bergotte était ainsi contraire au mien, il ne me réduisait nullement au silence, à l'impossibilité de rien répondre, comme eût fait celui de M. de Norpois.⁴⁶⁷ ». La conversazione con lo scrittore incoraggia il narratore nella sua vocazione letteraria.

Alcuni anni dopo, Marcel ritorna a teatro a vedere la Berma (sempre in *Phèdre*), ma con uno spirito diverso: poiché l'attrice gli era stata dipinta come fenomenale, il narratore aveva aspettative altissime che, come si è visto, non hanno saputo reggere il confronto con la realtà; stavolta l'approccio di Marcel è quello dell'indifferenza. Probabilmente è l'approccio vincente perché « le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir

⁴⁶⁴ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume I, Paris, Gallimard, 1919, p. 20

⁴⁶⁵ Ivi, p. 32

⁴⁶⁶ Loubna Abahani, *Corps et théâtre. Sur l'expressivité charnelle de la Berma dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust* in « Interculturel », 2023, n° 29, p. 45

⁴⁶⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume I cit., p. 186

l'essence, maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration.⁴⁶⁸ ». Per cercare di isolare il talento dell'attrice, il giovane aveva estratto da ciò che ascoltava il ruolo in sé, tuttavia, durante la sua seconda esperienza a teatro, si rende conto che il piacere che poteva trarre dall'opera recitata era dato dall'unione del talento e del ruolo. Come nota de Chantal, è proprio la Berma in *Phèdre* che fa capire a Marcel che nell'arte suprema l'artista si fonde nell'opera e vi scompare⁴⁶⁹. Il narratore riflette inoltre sull'incapacità dell'uomo di apprezzare una nuova opera d'arte al primo impatto: in quanto originale e potenzialmente fuori dagli schemi, essa può non rispecchiare i nostri gusti e dunque deluderci. Insomma, occorre in un certo senso ritornare sui propri passi e dare una seconda possibilità all'opera per poter coglierne gli aspetti piacevoli. Il tema Berma-Phèdre si ritrova anche verso la fine della *Recherche*: la grande attrice è invecchiata e

atteinte d'une maladie mortelle qui la forçait à fréquenter peu le monde, avait vu son état s'aggraver quand, pour subvenir aux besoins de luxe de sa fille, besoins que son gendre, souffrant et paresseux, ne pouvait satisfaire, elle s'était remise à jouer.⁴⁷⁰

Phèdre gioca un ruolo anche nella relazione tra il narratore e Albertine. Quando lui la vede per la prima volta sulla spiaggia di Balbec insieme alle sue amiche, la inserisce in una specie di cornice mitologica: « Et n'étaient-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ?⁴⁷¹ ». Il narratore pensa che sia impossibile per lui conoscere le ragazze, proprio come era successo per Gilberte: egli nota che il suo amore parte sempre da un'idea di felicità irrealizzabile o inaccessibile. Tuttavia riesce a fare la conoscenza di Albertine. Phèdre compare quando i due, passato del tempo, si danno appuntamento: « Je ne tenais pas à m'éterniser dans cette fête car j'avais convenu avec Albertine (je lui avais donné une loge pour *Phèdre*) qu'elle viendrait me voir un peu avant minuit.⁴⁷² ». Quando è il momento di incontrarsi, la ragazza ritarda e il giovane inizia a fare delle supposizioni: la sua assenza fa nascere in lui un po' di gelosia. De Chantal traccia un parallelo tra il carattere inaccessibile dell'amore del narratore per Gilberte e Albertine con l'amore impossibile tra Phèdre e Hippolyte e la gelosia che questa prova per il figliastro con quella che Marcel prova per Albertine (e che Swann prova a

⁴⁶⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome III: *Le Côté de Guermantes*, volume I, Paris, Gallimard, 1920, p. 43

⁴⁶⁹ R. de Chantal, *Proust et Phèdre* cit., p. 96

⁴⁷⁰ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VIII: *Le Temps retrouvé*, volumes I-II, Paris, Gallimard, 1927, p. 187

⁴⁷¹ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume III, Paris, Gallimard, 1919, p. 39

⁴⁷² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume I cit., pp. 23-24

sua volta per Odette)⁴⁷³. A differenza della precedente relazione con Gilberte, il narratore cerca di non mostrare la sua gelosia per Albertine e prova dunque ad apparire più distaccato, indifferente. In *Albertine disparue*, il narratore inizia un gioco psicologico in cui finge di non amare Albertine, le scrive una lettera di addio definitivo, ma allo stesso tempo manda l'amico Saint-Loup dalla madre di lei, Madame Bontemps, affinché dica a sua figlia di ritornare al più presto. Una volta Albertine tornata, Marcel le spedisce una lettera che lascia intendere che non tiene affatto al suo ritorno. Il gioco psicologico archiettato dal narratore è simile a quello che Phèdre utilizza con Hippolyte quando, per evitare di cadere in tentazione, fa di tutto per farsi detestare dal principe. Tuttavia, se Phèdre utilizza questa psicologia per allontanare il giovane, Marcel la utilizza per avvicinare Albertine e placare la propria gelosia.

È proprio la gelosia che rovina il rapporto tra il narratore e Albertine quando questi inizia a sospettare sempre di più degli amori omosessuali della giovane fino ad imprigionarla. Albertine riesce a scappare dal suo aguzzino, Marcel, il quale dapprima infuriato, le augura la morte, poi ritorna sui suoi passi e le invia un telegramma in cui la implora di tornare, ma ormai è troppo tardi: « Mon pauvre ami, notre petite Albertine n'est plus, pardonnez-moi de vous dire cette chose affreuse, vous qui l'aimiez tant. Elle a été jetée par son cheval contre un arbre pendant une promenade.⁴⁷⁴ ». Questa morte è, senza ombra di dubbio, un richiamo a quella che è spettata al giovane Hippolyte. La fine di Hippolyte, causata dalla rabbia del padre, ha delle analogie con la morte di Albertine, invocata da Marcel. I parallelismi con la tragedia non sono finiti: qualche mese dopo l'accaduto, Marcel riceve un telegramma: « Mon ami, vous me croyez morte, pardonnez-moi, je suis très vivante, je voudrais vous voir, vous parler mariage, quand revenez-vous ? Tendrement, Albertine.⁴⁷⁵ ». Pare che, come Thésée, anche Albertine sia tornata dalla presunta morte, tuttavia si scopre che il messaggio è stato scritto, in realtà, da Gilberte. Come nota, a giusto titolo, de Chantal, il personaggio tragico di Phèdre si lega a Marcel per quell'amore immorale che entrambi provano: quella di Phèdre per il figliastro nella pièce; quella di Marcel, nella vita reale così come nel romanzo, per gli uomini⁴⁷⁶. Sappiamo che uno dei più grandi amori che Proust ha provato è stato per il suo autista e segretario Alfred Agostinelli, deceduto prematuramente a soli venticinque anni a causa di un incidente.

⁴⁷³ R. de Chantal, *Proust et Phèdre* cit., p. 99

⁴⁷⁴ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VII: *Albertine disparue*, volume I, Paris, Gallimard, 1925, p. 97

⁴⁷⁵ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome VII: *Albertine disparue*, volume II, Paris, Gallimard, 1925, p. 136

⁴⁷⁶ R. de Chantal, *Proust et Phèdre* cit., p. 106

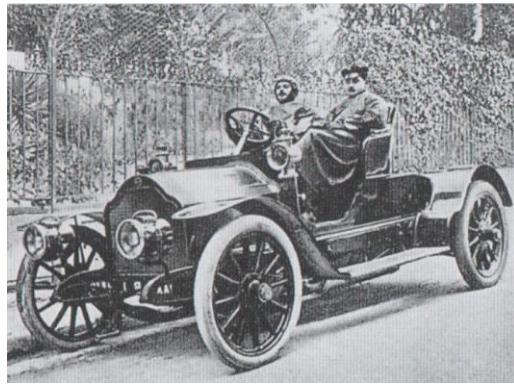


Fig. 2 – Proust e Agostinelli, Cabourg, 1907

Il ragazzo, infatti, si era iscritto a una scuola di aviazione ad Antibes sotto il nome di Marcel Swann. Il 30 maggio 1914, durante la sua seconda lezione, egli si avventura da solo sul mar Mediterraneo, ma purtroppo l'aereo cade; la barca dei soccorsi non arriva in tempo e il corpo di Agostinelli viene ritrovato solo il 7 giugno⁴⁷⁷. Proust si sentirà in colpa perché era stato proprio lui a pagargli le lezioni di volo. Nella *Recherche*, lo scrittore sembra identificarsi con Hippolyte evocando la figura di Agostinelli: quando va a cavallo per recarsi dai Verdurin, prende una strada “selvaggia”, circondata da rocce che lasciavano intravedere il mare. Scorgendo quel panorama che Elstir aveva dipinto nei suoi quadri a tema mitologico ha l'impressione di sentirsi fuori dal mondo reale:

Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levai vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres au-dessus de moi, dans le soleil, entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme. Je fus aussi ému que pouvait l'être un Grec qui voyait pour la première fois un demi-Dieu. Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer, du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête [...] à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un aéroplane.⁴⁷⁸

Scampato ad una fine eroica simile a quella di Hippolyte, Proust paragona l'aereo che Marcel sente e vede in cielo ad un dio greco, che richiama la figura di Agostinelli.

In conclusione, abbiamo visto che gli echi raciniani sono numerosi all'interno della *Recherche* e uno studio più approfondito potrebbe rilevarne altre. Potremmo chiederci: perché proprio Racine ha influito così tanto su Proust? E una risposta possibile ce la fornisce de

⁴⁷⁷ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie II*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 237

⁴⁷⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume II, Paris, Gallimard, 1926, p. 98

Chantal che ipotizza che per Proust, Racine esprima « une vérité proprement universelle et “éternelle”⁴⁷⁹ » propria di un grande autore classico.

⁴⁷⁹ R. de Chantal, *Proust et Phèdre* cit., p. 114

BIBLIOGRAFIA

Testi di riferimento:

Racine

- Racine Jean, *Oeuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1 (théâtre-poésie), 1999
- (2000), *Phèdre* [1697], édition de Raymond Picard, Paris, Gallimard

Proust

- Proust Marcel, *Du côté de chez Swann*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987
- (1919), *À la recherche du temps perdu*, tome II: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume I, Paris, Gallimard
- (1919), *À la recherche du temps perdu*, tome II: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume III, Paris, Gallimard
- (1921), *À la recherche du temps perdu*, tome III: *Le Côté de Guermantes*, volume I, Paris, Gallimard
- (1922), *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume I, Paris, Gallimard
- (1922), *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume II, Paris, Gallimard
- (1922), *À la recherche du temps perdu*, tome V: *Sodome et Gomorrhe*, volume III, Paris, Gallimard
- (1923), *À la recherche du temps perdu*, tome VI: *La prisonnière*, volume I, Paris, Gallimard
- (1925), *À la recherche du temps perdu*, tome VII: *Albertine disparue*, volume I, Paris, Gallimard
- (1925), *À la recherche du temps perdu*, tome VII: *Albertine disparue*, volume II, Paris, Gallimard
- (1927), *À la recherche du temps perdu*, tome VIII: *Le Temps retrouvé*, volumes I-II, Paris, Gallimard
- (1966), *Lettres retrouvées*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon

1. Altri testi primari

Apuleio Lucio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di Alessandro Fo, ET Classici, Torino, Einaudi, 2015

Euripide, *Ippolito*, a cura di Davide Susanetti, Milano, Feltrinelli, 2023

Gide André, *Thésée*, Paris, Gallimard, 1946

Ovidio Nasone Publio, *Heroides*, a cura di Pierpaolo Fornaro, Torino, Edizioni dell'Orso S.r.l., 1999

— (2015), *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi

Plutarco, *Vite parallele (Vol. I)*, a cura di Antonio Traglia, Milano, UTET, 2013

Renault Mary, *The Bull from the Sea*, New York City, Pantheon Books, 1962

Ritsos Ghiannis, *Quarta dimensione*, traduzione di Nicola Crocetti, introduzione di Ezio Savino, Milano, Crocetti, 2013

Seneca Lucio Anneo, *Medea*, *Fedra*, a cura di Francesca Nenci, Milano, Bruno Mondadori, 2022

Van Lerberghe Charles, *La Chanson d'Ève*, Paris, Société du Mercure de France, 1904

Virgilio Marone Publio, *Eneide*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2014

Zola Émile, *La Curée*, Paris, Gallimard, Folio, 1981

2. Bibliografia critica

Abahani Loubna, *Corps et théâtre. Sur l'expressivité charnelle de la Berma dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust* in « Interculturel », 2023, n° 29, pp.43-56.

Albouy Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969

Aristotele, *Retorica*, Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Fabio Cannavò, Milano, Bompiani, 2014

— (2021), *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, BUR

Backès Jean-Louis, *Oreste*, Paris, Bayard, 2005

Bailly Auguste, *Racine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1949

Barthes Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963

— (1966), *Critique et vérité*, Paris, Seuil

— (1972-1976), *Le bruissement de la langue* in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil

Bénichou Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948

Blumenberg Hans, *Elaborazione del mito* (1979), trad. it. Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1991

Boyer Régis, *Yggdrasill. La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981

Brereton Geoffrey, *Jean Racine: A Critical Biography*, Londra, Cassell, 1951

Brunel Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, 1992

Cahen Jacques-Gabriel, *Le vocabulaire de Racine*, Genève, Slatkine reprints, 1970

Chantal René de, *Proust et Phèdre* in « *Études françaises* », 1(2), 1965, pp. 87-114

Compagnon Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989

Consolino Franca Ela e Staiti Chiara (edizione), *Biblia regum: Bibbia dei re, Bibbia per i re (sec. IV-XIII)*, Turnhout, BREPOLS, 2022, pp. 143-164

Dalla Valle Daniela, *Il mito cristianizzato. Fedra/Ippolito e Edipo nel teatro francese del Seicento*, Lausanne, Peter Lang, 2006

Dumézil Georges, *Mythe et Épopée*, Paris, Gallimard, 1968, t. I

Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969

Eliade Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. coll. « Idées/NFR »

Fonio Filippo, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda*, in « *Cahiers d'études italiennes* », 2016, 23, pp. 151-182

Genette Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Greimas Algirdas Julien, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, in « *Communications* », n° VIII, 1966

Jeune Simon, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1967

Jolles André, *Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1930, trad. it. *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Milano, Bruno Mondadori, 2003

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

Maazaoui Abbes, *Le Racine de Proust* in « *Dalhousie French Studies* », vol. 49, 1999, pp. 193-202

Mattiacci Silvia, *Da Apuleio all'Aegritudo Perdicae: nuove metamorfosi del tema di Fedra*, in AA.VV., *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003), Edizioni Polistampa, Firenze 2007, pp. 131-156

Mauron Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Librairie José Corti, 1969

Orlando Francesco, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971

Paisiello Giovanni, *Fedra*, Napoli, 1788 <<https://www.gbopera.it/2021/01/giovanni-paisiello-1740-1816-fedra-1788-2/>> [22 giugno 2025]

Pascal Blaise, Texte de l'édition Brunschvicg. Édition précédée de la vie de Pascal par Mme Périer, sa sœur. Introduction et notes par Charles-Marc des Granges, *Pensées*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1964

Picard Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Utrecht, Jean-Jacques Pauvert, 1965

Pommier Jean, *Aspects de Racine. L'histoire littéraire d'un couple tragique*, Paris, Nizet, 1954

Pondea Laura I., *Phèdre de Racine: du labyrinthe mythique au chemin de Jérusalem* in « Romance Notes », vol. 45, no. 3, 2005, pp. 311-318

Rougemont Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939

Rubino Margherita, *Fedra. Per mano femminile*, il melangolo, Genova 2008

Sellier Philippe, *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?*, in « Littérature », 1984, n° 55. La farcis-sure. Intertextualités au XVI^e siècle, pp. 112-126

Sergi Antonino, *Phèdre corrigée sous la Révolution* in *Dix-huitième Siècle*, n°6, 1974, Lu-mières et Révolution, pp. 153-166

Starobinski Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961

Tadié Jean-Yves, *Marcel Proust, biographie II*, Paris, Éditions Gallimard, 1996

Tomaševskij Boris Viktorovič, *Teorija literatury*, 1925, trad. e introduzione di Maria Di Salvo, *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978

Trousson Raymond, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*, Paris, Mi-nard, 1965

Vivinetto Giovanna, *Il nodo insoluto di Fedra. L'irradiazione letteraria del mito di Fedra attraverso i drammi antichi di Euripide e di Seneca e le riscritture moderne di Nadia Fusini e di Patrizia Valduga*, Università degli Studi La Sapienza, Roma, A.A. 2015/2016

Zaiser Rainer, *Le rayonnement du théâtre de Racine dans l'œuvre de Proust : à la recherche de la modernité de Phèdre* in « Littératures Classiques » 2011/3, n° 76, 2011, Christian-Albrechts Universität, Kiel, pp. 187-196

Sitografia

Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, Società dantesca italiana, <<https://www.danteonline.it/opere/index.php>> [3 maggio 2024]

Brémond Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, t. I *L'humanisme dévot*, Paris, Bloud et Gay éditeurs, 1916, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580043c.texteImage>> [17 novembre 2024]

L'affaire des poisons, Ministère de la Justice, publié le 20 juillet 2012, mis à jour le 16 juillet 2024, <<https://www.justice.gouv.fr/actualites/actualite/laffaire-poisons>> [5 dicembre 2024]
Lemoyne Jean-Baptiste, *Phèdre*, Parigi, 1786 <<https://www.gbopera.it/2021/01/jean-baptiste-lemoyne-1751-1796phedre-1786/>> [22 giugno 2025]

Le Nouveau Mercure Galant, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/mercure-galant/MG-1677-03/#MG-1677-03_026> [28 agosto 2024]

Les Plaisirs de l'Île enchantée, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1664, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1526131p>> [5 dicembre 2024]

Ménage Gilles, *Observations sur la langue françoise (1675-1676)*, Genève, Slatkine reprints, 1972 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7850q/f3.item>> [21/01/2025]

Nicole Pierre, *Les visionnaires, ou seconde partie des lettres sur l'hérésie imaginaire*, t. II, Liège, Adolphe Beyers, 1667
<<https://books.google.sm/books?id=49M7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>> [17 novembre 2024]

Pascal Blaise, Auteur du texte et al. *De l'autorité en matière de philosophie ; De l'esprit géométrique ; Entretien avec M. de Sacy / Pascal ; nouv. éd., avec une introd. et des notes historiques et philosophiques, par L. Robert,....*, Paris, F. Alcan, 1886
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496421v>> [17 novembre 2024]

Racine Louis, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne et Genève, Marc-Michel Bousquet & Compagnie, 1747
<<https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10096480?page=8,9>> [26 novembre 2024]

Rameau Jean-Philippe, *Hippolyte et Aricie*, Parigi, 1733 <<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000336668/v0001.simple.selectedTab=thumbnail>> [22 giugno 2025]

Saint-Sorlin Jean Desmarets de, *Les Délices de l'esprit*, Paris, Augustin Besoigne, 1675
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57523q.r=%22Les+D%C3%A9lices+de+l'esprit%22>> [17 novembre 2024]

Schlegel August Wilhelm, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide (et autres textes)*, Valentin Jean-Marie (édition), Artois Presses Université, 2013, pp. 105-183 <<https://books.openedition.org/apu/16427>> [29 agosto 2024]

Vaugelas Claude Favre de, *Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Chez la veuve de Jean Camusat, et Pierre le Petit, 1647 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84316s/f2.item>> [21 gennaio 2025]

Vauvenargues Luc de Clapiers de, *Œuvres morales de Vauvenargues*, t. II, Paris, Plon, 1874, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65296247>> [12 novembre 2024]