

D. Susanetti
La biblioteca dei racconti osceni
tra gli amori di Zeus e la passione Fedra

1. L'uomo antico, prima di fare qualcosa, «indietreggiava di un passo» alla maniera di «un torero» che prende lo slancio per il colpo mortale — diceva T. Mann, rimodulando una similitudine del filosofo spagnolo Ortega y Gasset (*Freud e l'avvenire*, 1936)ⁱ —: nel passato delle storie mitiche, l'uomo cerca un «esempio in cui calarsi come un palombaro nello scafandro, per poi, così deformato e allo stesso tempo protetto, immergersi nel problema presente». Il mito sarebbe allora un paradigma da imitare, lo spazio di una «identificazione» che può essere assunta in forma pienamente consapevole: «vita nel mito, vita come ripetizione solenne» di un qualcosa di «tipico» e di «tradito» che torna infinitamente ad incarnarsi.

Così lo sguardo moderno — orfano del sacro e del divino, orfano di modelli autorevoli cui fare riferimento — guarda, non senza nostalgia, alle storie antiche degli dei e degli eroi. Il mito spiega e giustifica: offre per ogni azione e ogni sentimento un precedente. Tutta la vita dei mortali sarebbe, con diverso grado di consapevolezza, duplicazione di racconti già narrati in un'altra età e sotto un altro cielo. Tale dinamica di ripetizione non è, tuttavia, sempre così «solenne» e rassicurante, come l'esempio del «palombaro» suggerirebbe: se le antiche storie mostrano che tutto è già da sempre accaduto, non ogni storia può e deve, per questo, di nuovo accadere; non ogni racconto può essere innocentemente imitato a prescindere dai contesti e dalle identità dei soggetti, a prescindere da altre istanze che orientano la vita comunitaria. Invocare la lettera e le ragioni del mito può aprire la prospettiva di radicali destabilizzazione dell'ordine.

2. Nelle *Nuvole* di Aristofane, il Discorso peggiore, incarnazione dell'«immoralismo» sofistico, suggerisce di ricorrere all'esemplificazione mitologica come retorica strategia di difesa. Un uomo colto in flagrante adulterio, mentre «oltraggia» il talamo e la moglie di un suo concittadino, potrebbe, con impudente baldanza, citare le storie degli dei per giustificare la liceità del suo atto: «Vengo ora alle necessità di natura — afferma il Discorso peggiore — [...] ti sei innamorato, magari di una donna sposata, e t'han beccato. Perduto sei: non ci sai fare con le parole! Ma se sei dei nostri, fa' quel che natura ti detta [...] E se un marito ti pesca nel suo letto, gli potrai sempre obiettare che tu non hai fatto nulla di male e che la colpa semmai è di Zeus: anche lui [...] non ce la fa a resistere all'amore e alle donne. E tu, che sei un povero mortale, essere da più d'un dio! Mica puoi, no?» (vv. 1075-82)ⁱⁱ. Il richiamo alle istanze della *physis* — alla soddisfazione degli appetiti del corpo, opposti e contrastanti con le norme e i principi imposti dalla legge e dalle consuetudini civili — chiarisce, se ve ne fosse bisogno, le coordinate del pensiero sofistico evocato dalla commedia ed incisivamente operante nel dibattito intellettuale dell'Atene classicaⁱⁱⁱ: un pensiero che sottopone a drastica rilettura tutto il patrimonio della tradizione e, con esso, anche l'immagine e il ruolo degli abitanti dell'Olimpo. La scena aristofanea testimonia tale prospettiva, proponendo, con disinvoltata malafede, l'esempio di Zeus e insieme inaugurando l'inedito culto delle Nuvole, della Lingua e del Caos, supreme entità della «meteorologia» anassagorea, venute a sostituirsi al vetusto ed inattuale *pantheon* divino.

Dalla scena comica all'ambito del tragico, il richiamo alle debolezze erotiche di Zeus si ripresenta anche nelle *Troiane* di Euripide, all'interno di un'ulteriore agone verbale, che vede opporsi questa volta, l'apologia dell'adultera Elena alle furenti e amare accuse di Ecuba. La più bella delle donne non solo riconduce la causa della guerra di

Troia alla contesa tra Atena, Era ed Afrodite, ma finisce per chiedere il perdono e la comprensione del marito in ragione di quella “schiavitù” al desiderio cui nemmeno la somma divinità si era sottratta: “Cosa pensavo, quando sono scappata di casa dietro allo straniero, tradendo la mia patria e la mia famiglia? La dea devi punire — essa afferma rivolgendosi a Menelao —devi farti più forte di Zeus, che regna sì sugli altri dei, ma di quella è uno schiavo. Io merito perdono” (vv. 946-50). Decisa a smantellare le argomentazioni di questa donna fedifraga, e convinta al contempo di farsi “alleata delle dee”, Ecuba si impegna in un'articolata replica, ove viene rifiutata ogni responsabilità divina nella fuga di Elena e nelle sue conseguenze per Troia: le divinità infatti non possono essere così “stolte” ed “insensate”. Fu la bellezza straordinaria di Paride a travolgere la mente di Elena e non l'intervento di Cipride: “Ogni follia per l'uomo s'identifica con Afrodite, e non per niente il suo nome comincia come quello d'*aphrosyne*, vale a dire pazzia” (vv. 989-90). L'argomentazione di Ecuba, a dispetto della sua appassionata e dichiarata “alleanza” con le signore dell'Olimpo, non salva in realtà l'immagine e l'integrità del divino, se non a patto di scinderlo radicalmente dal piano della realtà umana e di ricondurre la dimensione del desiderio all'interiorità della mente (e con ciò Afrodite diviene del tutto inutile ed “inoperosa”). La contraddizione si approfondisce ulteriormente se si ritorna al prologo stesso della tragedia, dove viene offerta, attraverso la figura di Atena, una prova di quel crudele, mutevole ed insensato atteggiamento degli dei che Ecuba sembra voler qui smentire. Sul piano della memoria poetica e culturale, d'altro canto, Elena ha, per così dire, “ragione”, poiché le sue affermazioni sono coerenti con il passato assoluto delle vicende mitiche che essa incarna sulla scena euripidea, con l'immaginario cui la sua figura appartiene attraverso una relazione privilegiata con l'ambito e la divinità della passione amorosa.

A questo orizzonte tradizionale appartiene il ripetuto soggiacere di Zeus agli incanti dell'amore, come mostra già la celebre scena omerica dell'inganno di Era che sfrutta la forza della sessualità femminile per mutare il corso della guerra (*Iliade* 14,153 ss.). Splendidamente acconciata e munita della magica cintura di Afrodite — “ricamata e variopinta, dov'erano racchiusi tutti gli incanti”^{iv} — Era si presenta al marito come un'irresistibile provocazione erotica. E Zeus, “inondato” dalla passione, non può fare a meno di consumare, con immediata urgenza, i piaceri di Afrodite. Preso, una volta tanto, dal desiderio della propria legittima moglie, egli esprime la sua sottomissione alla potenza dell'*eros* con un'esemplificazione catalogica che ripercorre gli episodi di altrettanti “cedimenti”: “Mai [...] mi ha vinto a tal punto il desiderio di una dea o di una donna, neppure quando mi innamorai della sposa di Issione [...] o di Danae [...] né della figlia dell'illustre Piritoo [...] o di Semele oppure di Alcmena” (*Iliade* 14,315-23). La resa al dominio di Afrodite, per quanto immediata, non è priva di residui o di problemi nella rappresentazione omerica, poiché Zeus, al risveglio dal sonno in cui piomba dopo l'amplesso, dovrà riconoscere il costo di quel piacere cui si è abbandonato e la perfida strumentalizzazione di Era, osservando le mutate sorti della battaglia: “Era funesta, il tuo malvagio inganno [...] ha messo in fuga gli uomini, ma credo che ne pagherai il fio [...] non ti gioveranno il letto, l'amore che facesti con me, lontano dagli altri dei, con la frode” (*Iliade* 14,14-33).

I risvolti inquietanti di questa schiavitù del desiderio, anche da parte della somma divinità, si colgono, con altra prospettiva, nell'*Inno omerico ad Afrodite*, dove l'evocazione del molteplice intreccio di legami amorosi tra divinità e soggetti mortali sottende e illustra l'origine di stirpi eroiche e di promesse regali. Afrodite, sottomettendo al suo potere tutti i viventi, ha potuto più volte turbare “la mente di Zeus che gioisce del fulmine, [...] / e quando vuole, illudendo il suo animo saggio, facilmente lo spinge ad unirsi con donne mortali, / inducendolo a dimenticarsi di Era, sua sorella e sposa” (vv. 36-40)^v. L'esercizio di questo potere sovrano non viene amministrato in

silenzio, ma si accompagna alla sgradevole e imbarazzante pubblicità delle vittorie conseguite, poiché Afrodite suole modulare un irridente vanto nei confronti delle sue vittime. Ma Zeus ha modo, per una volta, di rovesciare il gioco e trasformare la dea da soggetto che controlla il desiderio in vittima dello stesso: la sottomette alla forza dell'amore “perché [...] nemmeno lei fosse immune da un letto mortale / e perché Afrodite [...] al cospetto di tutti gli dei, / non potesse più dire con orgoglio [...] di avere indotti gli dei a unirsi con donne mortali [...] / e di avere indotto le dee a unirsi con uomini mortali ” (vv. 45-47). Colta da “dolore tremendo” per questa “caduta” nel letto di un uomo, ed esposta a sua volta al ludibrio delle divinità (vv. 195-98, 247-55), Afrodite non può più vantarsi dei suoi successi e deve minacciosamente intimare il silenzio ad Anchise, il fortunato mortale che si è unito a lei. Paradossalmente tale patto di segretezza, che si estende all'ascendenza divina del figlio nato dall'amplesso, è infranto dalla poesia stessa che fissa nella memoria lo scacco della divinità a tutto vantaggio dell'umano che riceve, per il proprio figlio Enea, la promessa del regno e della prosperità. Il contrappasso deciso da Zeus per punire Afrodite e il successivo turbamento della dea per l'atto “tremendo e indicibile” che suo malgrado ha commesso, confermano, d'altro canto, tutta la problematicità di questi amplessi, di questa mescolanza tra il seme degli dei e la natura mortale, tutta la distanza dalla non innocente semplificazione cui più tardi fingerà di indulgere la ricordata scena delle *Nuvole* aristofanee.

3. Attraverso le antiche storie degli dei — dagli episodi cosmogonici, alle relazioni amorose degli dei, connesse con nascite eroiche, sovranità terrene e pratiche culturali — la tradizione poetica arcaica aveva celebrato il carattere ineluttabile e imprescindibile del desiderio erotico, fonte universale di vita e di esistenza, in un abbraccio fecondo che aveva coinvolto anzitutto il cielo e la terra; ma aveva pure lasciato intravedere la consapevolezza del potenziale di vergogna, di illiceità e di disgregazione che è insito nella “sottomissione” a questa forza cosmica. La celebrazione e la consapevolezza si traducevano, sul piano umano, nell'invito a riconoscere, a rispettare e a condividere quella realtà, non nel semplice e immediato adeguamento alle *fabulae* divine, ma nella precisa cornice fissata da codici di tempo, di spazio e di “genere” — dall'orizzonte del simposio e del tiaso ai riti nuziali, dalle pratiche iniziatiche alle azioni culturali in onore delle divinità legate all'amore e al matrimonio. Un'esperienza di “ripetizione” e di appropriazione del desiderio dunque che la realtà comunitaria degli umani “mortali” si sforzava di ridurre a condizioni date e controllate, nel rispetto, per così dire, di determinati contesti di appartenenze e di ruoli.

Ad un orizzonte di esperienze e gesti codificati fanno riferimento — tra i molti esempi possibili — i versi della *Silloge teognidea* che ancora si richiamano alle passioni di Zeus: “E' dolce amare i ragazzi. se una volta di Ganimede si innamorò anche il figlio di Crono, il re degli immortali: lo rapì che aveva il fiore seducente dell'adolescenza. Dunque non ti stupire [...] se anch'io sono apparso vinto da passione per un bel ragazzo” (vv. 1345-50)^{vi}. Il parallelismo così impostato tra *pathos* umano e desiderio divino ha in questo caso — al di là dell'invito a non “meravigliarsi” — una sua fondatezza, per così dire, nella dimensione conviviale nella quale i versi sono destinati ad essere fruiti, nello spazio di quella riunione simpotica che unisce tradizionalmente, secondo regole del gioco prestabilite, i piaceri del vino, dell'amore pederotico e della poesia. Ricordare il legame di Zeus e Ganimede accanto al proprio significa, in questo caso, ribadire la pertinenza e la liceità di un comportamento condiviso e tradizionalmente connesso a tale occasione di socialità e di festa.

Tali connessioni tradizionali, tali “parallelismi” vivono di equilibri definiti e insieme, tuttavia, fragili, sempre giocati e garantiti nel rapporto di pertinenza con

l'occasione e con la “saggezza” che i contesti e i tempi esigono, nel patto implicito di non uscire da quei confini invisibili, che dovrebbero essere noti e condivisi dai soggetti che vi sono coinvolti. Elementi di fragilità e di debolezza scaturiscono, d'altro canto, dalle faglie e dagli interstizi che si aprono nella tradizione letteraria, non solo per l'incessante rimodellamento narrativo degli episodi, ma anche per gli spunti polemici che prendono a delinearsi, con l'espressione di istanze avverse all'antropomorfismo della tradizione o tendenti, quanto meno, a depurare alcuni aspetti più vistosi e “scandalosi” di essa. In tale prospettiva, può essere giudicata una manifestazione di “odiosa sapienza”— per riprendere un'espressione di Pindaro (*Olimpiche* 9,38) — l'atto poetico di attribuire agli dei azioni che, in un mutata prospettiva, appaiono indegne, contrastanti con i parametri dell'integrità etica umana, da un lato, e con la maestà richiesta al divino, dall'altra. E più “odioso” ancora sarebbe, di conseguenza, adeguarsi alle azioni e agli esempi degli dei, farne propri, per così dire, i comportamenti.

Nel corso del tempo, la gestione del racconto divino finisce così per conoscere non solo livelli e momenti di lacerazione, ma anche una sorta di progressiva “consunzione” delle storie stesse, con la concomitante acquisizione di una loro valenza più consapevolmente “letteraria”. Uno sgretolamento, per così dire, dall'interno, cui concorrono non solo le elaborazioni teoriche dei “sapienti” e la tecnologica scrittoria — con una progressiva capacità di elaborare un pensiero astratto —, ma, in modo altrettanto decisivo, l'esperienza del teatro. Gli esiti ultimi — ed euripidei — della drammaturgia tragica non fanno che portare in primo piano il carattere artificiale e fittizio della rappresentazione delle antiche storie: l'effetto “perverso” della mimesi conduce a non poter più riusare, se non con “malafede” o con ironia, le passate vicende di dei e di eroi, fino all'estrema “insignificanza” del teatro tragico stesso. “Perversione” suprema di un fare scenico dove gli dei si incarnano per agire come gli uomini, e gli uomini errano seguendo gli esempi e le indicazioni degli dei, rendendo alla fine insostenibile non solo l'intersezione tra piano umano e piano divino, ma anche il loro speculare fronteggiarsi. Se da un lato “non sta bene che gli dei si rendano simili ai mortali”^{vii} nelle loro passioni e nelle loro collere, dall'altro appare sempre più difficile impostare il problema dell'origine e della responsabilità delle trasgressioni umane: “se imitiamo le belle imprese degli dei non è il caso di biasimare gli uomini, ma coloro che ce le hanno insegnate” — osserva, con amarezza e problematicità lo Ione euripideo, meditando ancora una volta sulle avventure erotiche e sulle violenze consumate dagli dei^{viii}.

Lo spettacolo tragico, nell'atto stesso della sua rappresentazione, conduce ad un circolo vizioso, che da un lato rafforza le “somialtanze” tra mortali e immortali, dall'altro incrina la possibilità stessa di una prassi mimetica così impostata, additando la fine di quell'esperienza teatrale e l'esclusione di ogni reimpiego di quelle storie, che non sia allo stesso tempo un'esibita dialettica, metaletteraria e metateatrale, con il patrimonio stesso della tradizione: una presa di distanza, ironica e sentimentale, dalle vicende del passato mitico.

Menzionare di scorcio, all'interno della vicenda rappresentata, ulteriori episodi della saga eroica e divina è procedimento comune a tanta drammaturgia ateniese, per confortare un personaggio colpito da disgrazie già accadute prima di lui, o all'opposto per sottolineare iperbolicamente l'unicità e la gravità inaudita della sventura che si sta consumando. Ma diversa e più sofisticata strategia è mostrare personaggi e membri del coro tragico che ricordano a se stessi o ai propri interlocutori quello che — secondo quanto essi stessi esplicitamente affermano — hanno spesso sentito narrare, ciò che avrebbero avuto modo di veder raffigurato in statue e dipinti, ciò che “sanno” persino essere stato oggetto di opere messe per iscritto. Personaggi e coro che, dunque, leggono e orientano il proprio “presente” scenico, sugli esempi e le tracce di un passato che essi “citano” come appartenente alla sfera della *phatis*, dell'oralità^{ix}, o al dominio della

graphie, dei libri o dei prodotti delle arti figurative. E in tale dinamica — che li conduce a ricordare o a riconoscere intorno a loro gli episodi fissati dalla tradizione — essi si interrogano se ciò che è stato narrato o rappresentato è “davvero” accaduto. Le figure di un tempo assoluto e irrecuperabile, i personaggi mitici che si incarnano qui e ora sulla scena di Atene, attraverso attori e coreuti che prestano loro corpo, gestualità e voce, divengono in tal senso non solo interpreti di se stessi, delle proprie storie, ma anche contemporanei del loro stesso pubblico. Con una sorta di sdoppiamento essi “vivono” nel passato cui costituzionalmente appartengono, ma al contempo mostrano di accedere a quel passato con gli stessi strumenti culturali dei loro spettatori. Come gli Ateniesi seduti a teatro, essi conoscono i fatti eroici e divini, accaduti “una volta”, grazie alle opere delle Muse e dei *poietai*.

Il procedimento si coglie ad esempio nello *Ione*: se le giovani donne che costituiscono il coro possono riconoscere le immagini presenti sul frontone del tempio di Apollo a Delfi in virtù delle leggende che hanno spesso ascoltato “accanto al telaio” (vv. 194 ss.), il protagonista del dramma, dialogando con Creusa, pare interessato a conoscere se “è vero” quello che “si è racconta presso i mortali”, se “veramente” Erittonio, capostipite della stirpe e della regalità ateniese, nacque dalla terra (vv. 265 ss.). Il mito dell'autoctonia, sotteso all'interno sviluppo del dramma, viene dunque citato e indagato, con un'ombra di meraviglia o di scetticismo, dai suoi stessi protagonisti. A testimoniare la “verità” e la fondatezza è proprio colei che discende da quel seme, colei che appartiene geneticamente a quella medesima vicenda mitica, al pari del giovane inconsapevole che le pone tali quesiti e chiede conferma dei vari dettagli: del fatto, ad esempio, che Erittonio, appena nato, fosse stato affidato dalla dea Atena alle figlie di Cecrope, come si suole rappresentare “in pittura”, nella dimensione appunto del *graphiein*. Nell'orizzonte scenico, tali testimonianze sull'attendibilità dell'immaginario mitico e dell'arte vengono affermate con convinzione e al contempo rovesciate ed incrinata, in modo ancora una volta “perverso”: se da un lato infatti la scena ribadisce “autorevolmente” la nascita di Erittonio direttamente dal suolo di Atene, dall'altra, Xuto, sovrano di tale città e marito di Creusa, eroina autoctona per eccellenza, può sostenere con piena convinzione, in un diverso momento del dramma, che “la terra non genera figli” (v. 542).

4. In altri casi è la presenza controversa e inquietante dei testi scritti a costituire una sottile filigrana per la rilettura del mito, come avviene nella complessa drammaturgia dell'*Ippolito*, dove il letto adulterino di Zeus conosce un impiego sofisticato analogo agli esempi considerati delle *Nuvole* e delle *Troiane*. All'inizio di questa tragedia, Fedra, moglie di Teseo e matrigna di Ippolito, “si consuma [...] chiusa dentro il palazzo”: una malattia, un dolore occulto e misterioso “incatena la sua anima al letto” (vv. 159-60). E al suo primo ingresso in scena, essa appare ancora abbandonata su di un letto che viene trasportato dalle sollecite ancelle fuori della reggia. Un corpo sfiorito, esangue per il digiuno e come disarticolato: “sciolte sono le giunture delle membra” (v. 199). Inquietata e insofferente, non tollera nemmeno il velo che le copre il capo, lo avverte come un peso intollerabile: sollecita l'aiuto delle ancelle, perché le sorreggano la testa, le sciolgano i capelli, e poi prorompe in un delirio di frasi spezzate che tutte alludono agli spazi aperti e incontaminati della natura selvaggia e della caccia.

Le sue condizioni disperate suscitano interrogativi accorati da parte della fida Nutrice e delle donne di Trezene che non comprendono né le origini del male né quel desiderio di lasciarsi morire, rifiutando da giorni il cibo. Le ipotesi si susseguono rapide e incerte. Un caso, forse, di possessione divina, o la notizia inattesa e sconvolgente di una disgrazia, o ancora un turbamento di natura più intima e femminile: un *pathos* che rinvia all'ambito della ginecologia, dell'“intrattabile costituzione fisica delle donne”, o

alla dimensione della vita coniugale, una sofferenza che colpisce il suo talamo di sposa, a causa di una possibile relazione adulterina di Teseo (vv. 140 ss.).

Il “letto” tormenta la regina, ma per motivi ben diversi, che il pubblico ateniese aveva già potuto apprendere nel prologo del dramma, quando l'apparizione e il discorso di Afrodite avevano impostato le coordinate della vicenda tragica. Una vicenda di vendetta e di castigo ove la dea dell'amore appare decisa a punire il giovane Ippolito, che “rifiuta il letto e le nozze” (v. 14), che si astiene da ogni contatto con la sfera dell'*eros*, manifestando un rapporto esclusivo e privilegiato con Artemide, la vergine dea della caccia. Afrodite decide tuttavia di non agire in modo diretto per portare alla morte questo cacciatore votato alla castità. Essa preferisce servirsi di uno strumento umano, di un doppio cui delegare il compiersi della catastrofe e il manifestarsi dirompente della sessualità femminile. Ippolito dovrà perire per le conseguenze funeste della passione della propria matrigna che a sua volta sarà trascinata nell'Ade, diventando così non solo inconsapevole esecutrice di un castigo, ma vittima lei stessa del furore divino.

Nella strategia drammaturgica qui adottata da Euripide, Fedra tuttavia non si rivelerà uno strumento così docile e scontato, non ricoprirà in modo immediato e lineare la parte, il ruolo che la regia divina pare assegnarle. Quando avverte in sé il pungolo dell'*eros* — il desiderio di una relazione proibita e trasgressiva che avrebbe sovvertito l'ordine delle relazioni familiari, portando nel palazzo reale l'ombra dell'incesto —, essa tenta di nascondere la passione, evitando ogni sua verbalizzazione: cerca di annullarla, di non farla esistere, occultandola nel silenzio e opponendo ad essa la forza della *sophrosyne*, la virtù della temperanza e della castità. Ma poiché non riesce a padroneggiare il desiderio, non riesce “a vincere Cipride in questo modo” (vv. 400 ss.), Fedra opta per la morte, unica soluzione per non soccombere, per preservare integro il proprio onore di donna, per non compromettere la “gloria” che le deriva dalla nascita e dal rango. Discendente del Sole, figlia di Pasifae e Minosse, sposa di re e madre di principi, non può correre il rischio di essere “vista” compiere azioni “disonorevoli” né di far conoscere ad altri la propria indomabile “follia” erotica. Lo svolgersi dell'azione tragica la condurrà tuttavia, suo malgrado, dalla scelta del silenzio alla strategia inopinata ed esiziale della scrittura.

La soccorrevole e infaticabile Nutrice non si arrende al mistero di una volontà di morte apparentemente inspiegabile e, con il ricorso al rituale della supplica, “forza” la sua padrona alla fatale confessione. La scoperta dell'innominabile passione per Ippolito suscita dapprima la reazione scandalizzata e disperata della Nutrice che vorrebbe addirittura morire, suicidarsi per l'impossibilità di tollerare la realtà di una simile infamia. Tuttavia — con uno di quei repentini e drastici mutamenti d'animo non infrequenti nei personaggi euripidei — ben presto si riprende e, pur di salvare la vita dell'amata padrona, si volge ad altri argomenti. Dalle manifestazioni simpatetiche di un affetto materno ai modi insinuanti e “pratici” della vecchia mezzana il passo sembra essere breve.

Accanto a osservazioni di banale buon senso — “bel guadagno l'amore se tutti quelli che sono innamorati del loro prossimo dovessero morire!” (vv. 441-42) — la Nutrice articola, con competenze inattese per un personaggio della sua condizione, considerazioni che attingono direttamente alla sfera del sacro, alla tradizione mitica e alla produzione culturale. Essa celebra l'universale presenza di Afrodite, la sua potenza cosmica e la necessità di arrendersi a lei — “Cipride vaga nell'aria, è nel flutto del mare: da lei tutto nasce.” (vv. 447 ss.) —, in linea con la rappresentazione che la dea aveva offerto di se stessa nei primi versi del prologo (vv. 1-4). In modo inconsapevole, la nutrice diviene così un ulteriore strumento della realizzazione del castigo divino — uno strumento indispensabile e vicario a causa della “riottosità” di Fedra, che non è

disponibile a manifestare direttamente a Ippolito il suo amore. La Nutrice diviene una sorta di ulteriore rifrazione di Cipride sulla scena, uno dei suoi possibili doppi.

Per rafforzare l'efficacia persuasiva del suo discorso, questa "colta" Nutrice-Mezzana giunge persino ad invocare l'autorevolezza di una tradizione testuale: "quelli che posseggono gli scritti degli antichi e si occupano loro stessi di poesia, sanno che Zeus ha desiderato le nozze con Semele, sanno che Aurora dalla bella luce, per amore, rapì Cefalo e lo portò fra gli dei. E ciò nonostante rimangono in cielo, non rifuggono gli dei, e si adattano, credo, ad essere vinti dalla loro sventura" (vv. 451-58). Le *graphai* degli antichi, le opere scritte che tramandano le parole e il pensiero di autori di età precedente, e insieme il sapere mitico che si mantiene vivo in virtù di una continua frequentazione delle Muse non solo vengono invocati nel tentativo di liberare il desiderio di Fedra, ma appaiono anche implicitamente funzionali alla necessità di disegnare un possibile sviluppo per un'azione (teatrale) che sembra sul punto di arenarsi.

Sulla scena che dà letteralmente corpo e presenza al mito, che lo rende presente ed attuale, il mito stesso ritorna nella forma di libro che conserva una sapienza vetusta, nella forma persino di una biblioteca che fornisce una gamma di storie e di trame cui ispirarsi. Una gamma di esempi che, svincolati da un contesto e da una dimensione performativa, si prestano ai riusi e alla retorica anche più disinvolti. Le divinità dei poeti antichi, gli dei della tradizione non lasciano il cielo per trovare differenti dimensioni di esistenza, ma cedono alle loro passioni "umane", offrendo così — nel pensiero della Nutrice — un precedente ai dilemmi etici dei mortali, delineando l'orizzonte di *nomoi*, di norme e di costumi cui sottostare: "Tu invece non ti vuoi rassegnare? — prosegue la Nutrice — Bisognava allora che tuo padre ti generasse [...] sotto altri dei, se non hai intenzione di adattarti a queste leggi". Fedra dovrebbe essere dunque sottoposta ad un diverso *pantheon* per sperare di avere un'altra "storia". Ma se bisogna ricorrere a divinità diverse e all'esperienza di una nuova "nascita" per aprire l'orizzonte ad una pratica di *arete* e di temperanza, per resistere ad una relazione comunque "vergognosa", ciò è segno di una crisi culturale (e "mimetica") non recuperabile, che può lasciare spazio solo al gioco intellettuale o ad una non "ingenua" finzione.

Nonostante l'impegno profuso della Nutrice, Fedra perdura tuttavia nella sua resistenza, desiderosa di mantenere la sua onorabilità e diffidente, al contempo, nei confronti dell'abilità discorsiva e degli argomenti della sua interlocutrice: "Sono i discorsi troppo belli che portano alla rovina le città ben governate e le case degli uomini. Non bisogna dire ciò che è gradevole all'orecchio, ma quanto procura buona fama" (vv. 486-89) — ribadisce Fedra in nome di un *kalon*, di un "bello" diversamente inteso, il bello morale ed etico della vita virtuosa. E tuttavia essa è fin troppo consapevole che un prolungato ascolto di sofistiche e allettanti argomentazioni può finire per vincere le difese di un'anima già stremata dalla lotta: "Ti prego di non andare oltre — intima Fedra — se ammantati di belle parole le azioni vergognose finirò per essere preda di ciò che sto cercando di fuggire" (vv. 503-6).

Allora, con un ennesimo (ed apparente) cambio di strategia, la Nutrice propone un rimedio tradizionalmente femminile, il ricorso ad un "filtro" che dovrebbe liberare Fedra dalla tortura del suo desiderio. Ma la magia cui questa accorta e aggiornata mezzana pensa di ricorrere non è quella desueta delle vecchie streghe, bensì un suo equivalente ben più "attuale" nel panorama culturale dell'Atene classica: la magia persuasiva e coartante della retorica e del discorso. E con questo intento si dirige nel palazzo per trattare con l'oggetto d'amore della sua padrona, per proporre ad Ippolito la passione della matrigna, nonostante l'esplicito divieto di Fedra che le aveva scongiurato di non riferire nulla al figliastro. Il prodursi di tale colloquio e il suo esito fallimentare — con Ippolito che ne esce scandalizzato per la corruzione della "stirpe delle donne" — riconduce Fedra al proposito di morte. Il suo amore impossibile — prima

oscuramente espresso in forma di delirio, all'inizio del dramma, e poi “portato alla luce” nella lenta e sofferta confessione — ora corre il rischio di una diffusione, di una circolazione incontrollata. Ippolito “riempirà tutta la terra di voci infamanti” (v. 692): la passione innominabile della regina è stata pronunciata, è stata fatta “esistere”, e ora solo un diverso piano può forse permettere a Fedra di recuperare l'immagine che essa desidera per se stessa e per la propria stirpe.

Essa deve impiccarsi ad una trave del talamo, ma prima di spiccare il balzo fatale, deve scrivere, deve tracciare una storia diversa da quella che il corso degli eventi le assegna. Ferita e travolta dal proprio desiderio, Fedra si difende raccontando di essere stata violata dall'altrui passione: si finge vittima di uno stupro di Ippolito, trasferendo al suo oggetto d'amore l'iniziativa e la forza del desiderio. I due personaggi, matrigna e figliastro, che mai si incontrano sulla scena in modo diretto, si trovano riuniti nel testo scritto, unico teatro in cui la fantasia femminile può immaginare consumato il proprio *eros* e insieme difeso il proprio onore dal carattere duplicemente fittizio della parola. Il cosiddetto motivo della moglie di Potifarre è comune a varie tradizioni culturali (la donna sposata che, presa dalla passione per un uomo, viene respinta da questi e si vendica calunniandolo, accusandolo di una violenza mai compiuta) Ma qui, ad essere particolare e allo stesso tempo decisiva, è proprio la connessione tra accusa, morte e scrittura.

Ben prima del *Fedro* platonico (275d ss.), la Fedra euripidea sa che un testo scritto non può essere interrogato, può solo ripetere, in modo incessante, la stessa storia: annientando il proprio corpo e la propria voce, essa si sottrae al dialogo, al confronto insostenibile con il marito e il figliastro, consegnando agli altri un testo, una storia che l'evidenza del suo cadavere renderà letteralmente inconfutabile. Fedra perverte e trasforma la dinamica arcaica ed aristocratica della gloria: se il guerriero e l'eroe si garantivano con la loro “bella morte” la fama imperitura fissata dalla poesia, la moglie di Teseo tenta disperatamente di produrre da sé il testo della propria gloria e del proprio onore, di garantirsi un'immagine indiscutibile e persuasiva. E tale apparirà al marito costernato e sconvolto, quando la tavoletta incisa dalla mano di Fedra gli griderà quella storia fittizia (con una singolare commistione dei registri dell'oralità e della scrittura): “Grida, grida cose orribili questa tavoletta [...] quale lamento, quale lamento ho visto risuonare da questo scritto” — dirà Teseo, convinto di tale verità al punto di scagliare contro Ippolito un'irrevocabile maledizione di morte (vv. 877 ss.).

Il comportamento e le scelte di Ippolito trovano anch'esse modo, nel corso del dramma, di essere ricondotte ad un contesto di immagini e di libri. Il figlio di Teseo, sottraendosi al *telos*, al tradizionale “compimento” del matrimonio che segna il passaggio alla vita adulta, si mantiene al di qua di una soglia, si sottrae agli spazi della vita comunitaria, all'esercizio del potere cui il suo rango pure lo voterebbe, per restare per sempre fissato nello spazio “incolto” delle selve. Astenendosi, in modo indefinito e con pervicace ostinazione, dalla sfera sessuale, Ippolito insegue un modello di purezza e di castità inusitato per l'esperienza comune dell'uomo greco. Il carattere singolare e problematico del suo comportamento e della sua temperanza, l'eccezione che egli, in ogni caso, rappresenta rispetto al comune sentire — al tradizionale monito di rendere onore a tutte le figure del *pantheon* celeste, senza esclusioni, e alla norma delle relazioni tra uomini e dei — inducono chi è testimone, sospettoso e diffidente, di tale condotta ad ascriverla ad un preciso orizzonte culturale e, per così dire, bibliografico. Quando Teseo infatti inveisce contro Ippolito, denunciando la presunta falsità di quella sua ostentata purezza, i termini cui essa è ricondotta sono quelli del vegetarianismo orfico e delle dottrine conservate nei libri che circolavano sotto il nome del mitico cantore: “Tu saresti virtuoso, immune da vizi [...] Continua a darti arie, abbindola pure la gente con la storia che non mangi carne, fai pure ispirato [...] pieno di venerazione per il fumo contenuto in

tutti quei libri, tanto ormai sei stato colto in flagrante” (vv. 949-55).

A prescindere dal carattere paradossale di un cacciatore vegetariano, che da tali battute emergerebbe, è significativo che la peculiarità di Ippolito sia posta in connessione con l'ambito religioso che contrastava con le credenze e le pratiche della religiosità della *polis*, ponendosi al di fuori e al di là di essa. I “libri di Orfeo” proponevano ai loro seguaci-lettori un percorso di iniziazione e di salvezza che rompeva con i principi teologici e antropologici della tradizione olimpica. Quella tradizione che era richiamata e presupposta invece dai libri invocati dalla Nutrice di Fedra. La drammaturgia dei personaggi sembra dunque giocata, per così dire, anche sul piano dello scontro tra due “biblioteche”, tra due opposti ambiti di scrittura, che vengono indicati e citati, sia pur con margini di inattendibilità e di sofisticazione intellettuale, come possibili prospettive di interpretazione e di sviluppo dei fatti.

5. Il letto di Zeus, o meglio la dimensione adulterina degli amori divini, viene di nuovo evocata da Euripide nell'*Eracle*, ove un'eco singolare trovano anche gli argomenti adottati dalla Nutrice di Fedra, in una dinamica metaletteraria, per certi versi, ancor più paradossale. Nel corso del dramma, la doppia paternità dell'eroe costituisce una sorta di filo rosso in rapporto al quale si gioca la strategia rappresentativa e la dialettica con l'Olimpo. Un tempo Anfitrione aveva avuto l'ingrato privilegio di “condividere” il proprio talamo con Zeus, di spartire con lui i favori della propria moglie Alcmena. Come frutto di tale duplice amplesso era nato Eracle. Nella drammatizzazione del mito adottata da Euripide, entrambi i genitori, tanto l'umano quanto il divino, avevano “partecipato” con il loro seme al concepimento di tale prole, e perciò si troverebbero a condividere, a pari titolo, anche il ruolo e le responsabilità paterne, come le parole di Anfitrione a più riprese mettono in evidenza (vv. 1-2, 339-47). Un ruolo paterno “vissuto” e ottemperato, tuttavia, con ben diverse modalità ed esiti per la sorte di Eracle che deve, a tale singolare nascita, sia il suo eccezionale valore sia la traiettoria che lo condurrà alla totale rovina. Euripide rilegge infatti la vicenda come una sorta di parabola discendente che allontana drasticamente il protagonista non solo dall'orizzonte divino — con conseguente e esclusiva rivalutazione del rapporto con il genitore mortale —, ma anche dalla dimensione eroica che fa luogo ad una diversa e più sofferta elaborazione della condizione umana.

Gemente ed affranto, chiuso e rannicchiato su se stesso, con il capo coperto da un lembo del mantello per non esporsi allo sguardo altrui, a causa della vergogna da cui si sente pervaso, e per la preoccupazione di non contaminare gli amici, i *philoï*, con l'impurità del gesto insano che ha appena compiuto. Così viene rappresentato Eracle nella parte finale del dramma, dopo che l'eroe, in preda ad un terribile accesso di follia — provocato da Lyssa, la personificazione della “Rabbia furiosa”, ma ordinato e voluto da Era — ha massacrato la moglie e i figli, scambiati per i familiari dell'odioso Euristeo (vv. 962 ss.) Una *metabole* intollerabile anche per l'eroe più forte e coraggioso, un rovescio della sorte che sembra di fatto oscurare la luce fulgida della gloria che Eracle aveva conquistato per sé e per la sua discendenza, debellando la terra dai mostri e dai malvagi che la infestavano. Il benefattore dell'umanità si trova così improvvisamente macchiato del peggiore e più infame dei delitti, ha empicamente rivolto la propria forza contro le persone a lui più vicine e più care: una lacerazione dell'immagine e della figura dell'eroe resa ancora più profonda e insanabile dalla scelta di Euripide che colloca l'episodio della follia nel momento in cui Eracle ha ormai compiuto tutte le sue celebri “fatiche”, e non prima di esse, come accade in altre versioni della vicenda. Il sangue dei congiunti diviene in Euripide il coronamento funesto di una carriera trionfale e la sua fatale sconfessione. Eracle, che di tutto ciò ha lucida coscienza, non vede altra soluzione per sé che il suicidio: dopo aver aperto e reso praticabili, per tutti gli uomini,

le vie della terra e del mare, egli si trova nell'“invivibile” condizione di colui che nessun luogo e nessuno spazio vorrà più ospitare: inorridita dal suo delitto, un giorno, la terra stessa gli intimerà “di non toccare il suolo, e così il mare e le acque dei fiumi” gli diranno “di non attraversarli”.

Unica strada aperta per lui sembra ora quella dell'oltretomba. Ad Eracle non resta che interrogarsi — articolando una collaudata retorica della disperazione — sulle modalità della sua fine, sulla scelta del mezzo per scomparire dalla vista degli uomini: “perché non saltare da una rupe scoscesa, o affondare la spada nel fegato [...] o ardere nel fuoco la mia carne [...]?”. Tali fieri propositi vengono tuttavia ostacolati, con drammaturgica tempestività, dall'arrivo di Teseo che, nel dispensare parole di consolazione, censura un comportamento e una reazione che gli paiono eccessivi. Tanto più se — come già era avvenuto nell'*Ippolito* — si guarda all'esempio divino: “Nessuno dei mortali può sfuggire alla sorte e neppure gli dei, se i racconti dei poeti non mentono — osserva Teseo — Non si sono forse uniti tra loro in amori che nessuna legge consentirebbe? E non hanno oltraggiato i loro padri [...] E tuttavia abitano l'Olimpo e si rassegnano alle loro colpe [...] tu, un mortale, non tolleri quanto ti riserva la sorte [...]” (vv. 1314-21). Argomentazione trita, e ironicamente stridente, poiché gli dei immortali, per loro “fortuna”, non sono in grado suicidarsi e nulla possono fare se non restare nelle loro dimore olimpiche.

Ai mortali, d'altro canto — come alternativa alla pratica estrema, ma tristemente accessibile del suicidio — resta forse la possibilità di immaginarsi divinità e storie diverse. Lo stesso Eracle, che pochi versi prima, aveva riconosciuto la fonte della propria sventura nell'odio di Era (v. 1310: “gelosa degli amori di Zeus”), appare poi respingere le parole di Teseo, non dicendosi disposto a credere che gli dei si comportino in modo immorale e trasgressivo: “io non credo che gli dei godano di amori illeciti e neppure ho mai considerato degno di loro, né mi lascerò convincere, che si incatenino le braccia o possano imporsi il dominio l'un l'altro. Un dio, se è veramente un dio, non ha bisogno di nulla: questi sono meschini racconti di poeti” (vv. 1341-46). Un manifesto di nobile e superiore autarchia divina che sorprende, però, come una contraddizione insanabile in rapporto al personaggio cui la battuta è attribuita: un personaggio che sulla scena patisce e incarna quelle “sventurate” favole degli aedi antichi cui pure egli rifiuta di prestar fede. Si consuma un divorzio quella saga eroica cui pure il dramma tragico ateniese aveva attinto materia e linfa nella sua breve e fragile stagione.

- i T. Mann, *Freud e l'avvenire* (1936), in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, con un saggio di C. Magris, Milano 1997, pp. 1378-1406. Le considerazioni svolte in tale saggio riprendono questioni che ho più diffusamente trattato in: D. Susanetti, *Il letto di Zeus*, in «Prometheus», 28, 2002, pp.119-138; Euripide, *Ippolito*, a cura di D. Susanetti, Milano 2005; D. Susanetti, *Euripide tra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007.
- ii Trad.uzione di F. Turato: Aristofane, *Le Nuvole*, a cura di F. T., Venezia 1995).
- iii Vd. G.B. Kerferd, *I Sofisti*, tr. it. Bologna 1988 (in particolare: 209 sgg.).
- iv Traduzione di M. G. Ciani qui e nei successivi passi iliadici: Omero, *Iliade*, a cura di M. G. C., comm. di E. Avezzi, Venezia 1990.
- v Traduzione di F. Cassola qui e nelle successive citazioni dell'*Inno: Inni omerici*, a cura di F. C., Milano 1986.
- vi Traduzione di F. Ferrari: Teognide. *Elegie*, introd., trad e note di F. F., Milano 1989).
- vii Euripide, 1345-48.
- viii Euripide, *Ione* 444 sgg.
- ix Cf. Euripide, *Elena* 700-1, *Ione* 507, *Ifigenia in Aulide* 793-800.