

Università degli Studi  
di Bari Aldo Moro

Quaderni della Biblioteca diocesana  
San Tommaso d'Aquino di Andria, n. 7

*Multa eruditio mitis humanitas. Omaggio a Michele Bevilacqua*



*Multa eruditio mitis humanitas*  
Omaggio a  
**Michele Bevilacqua**

€ 15,00

ISBN 978-88-6611-388-1



9 788866 113881 >

Cacucci Editore

Cacucci  Editore  
Bari

Università degli Studi di  
Bari Aldo Moro

Biblioteca diocesana  
San Tommaso d'Aquino di Andria

*Multa eruditio mitis humanitas*  
Omaggio a  
Michele Bevilacqua

*a cura di*  
Domenico Lassandro



Cacucci Editore - Bari

Quaderni della Biblioteca diocesana San Tommaso d'Aquino di Andria, n. 7

---

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

---

© 2014 Cacucci Editore - Bari  
Via Nicolai, 39 - 70122 Bari - Tel. 080/5214220  
<http://www.cacucci.it> e-mail: [info@cacucci.it](mailto:info@cacucci.it)

Ai sensi della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

Titolo tratto da Macrobio, *Saturnali* II, 5, 2

In copertina:

*Minervino Murge, piazza Giovanni Bovio*, disegno di Nunzio GIORGIO

Pubblicazione effettuata con il contributo del Movimento Ecclesiale di Impegno Culturale (MEIC) di Andria

## *Preghiere a confronto (nella Fedra di Seneca)*

*Michele Bevilacqua è stato in effetti, e lasciava volentieri che lo si riconoscesse anzitutto uomo di fede (cristiana) e di preghiera. Non meraviglia quindi che, in quanto professionalmente studioso di letteratura latina, avesse interesse per la religione e la preghiera precristiana, come mostra per l'appunto il suo contributo sugli indigitamenta. Questo mi ha indotto a dedicargli una riflessione su due preghiere emblematicamente diverse, rivolte, in un medesimo contesto che ne consente un confronto diretto, a una divinità (pagana) tra le più popolari nella cultura e civiltà latina.*

Circolava largamente nella cultura letteraria e iconografica greca e, di conseguenza, latina il mito incestuoso di Fedra<sup>1</sup>. Figlia di Minosse e di Pasifae, si innamorò perdutamente del giovane Ippolito, il figlio che suo marito Teseo aveva avuto da una Amazzone (di nome variamente tramandato), che aveva sposato dopo avere abbandonato Arianna (sorella della stessa Fedra), che, innamoratasi di lui, lo aveva aiutato nell'impresa di uccidere il fratellastro Minotauro (nato dalla congiunzione 'mostruosa' di Pasifae con un toro). Quando poi Teseo, divenuto re di Atene, decise di sposare Fedra lasciando l'Amazzone, questa provò ad assalirlo con le sue compagne guerriere per vendicarsi, ma Teseo la uccise. Fedra a sua volta gli partorì due figli, prima di concepire la sua passione per Ippolito, che conobbe divenuto già un bel giovine, in quanto Teseo lo aveva fatto allevare lontano da Atene.

Questa la situazione che soggiace alla tragedia che anche Seneca dedicò al mito, affiancandola all'altra tragedia con protagonista femminile singola, *Medea*; le altre due tragedie dal titolo 'femminile', *Troades* ("Donne di Troia") e *Phoenissae* ("Donne di Tebe"), prendono il nome dal Coro, e

<sup>1</sup> Come asseriva già Pausania: "anche ai barbari che hanno appreso la lingua greca sono ben noti l'amore di Fedra e l'audacia della balia nell'assecondarlo" (1, 22, 1: traduzione di D. Musti, in: Pausania, *Guida della Grecia. Libro I: l'Attica*, Milano 1982, p. 113). Sul versante iconografico vd., tra gli altri, P. Ghiron-Bistagne, «Il motivo di Fedra» nell'iconografia e la Fedra di Seneca, in «Dioniso» 52, 1981 (Atti dell'VIII Congr. intern. di studi sul dramma antico: *Seneca e il teatro*), pp. 261-306. Sulla diffusione nella pittura pompeiana di età neroniana un cenno in M. Coffey (- R. Mayer), *Seneca, Phaedra*, Cambridge 1990, p. 33.

vi agiscono una pluralità di donne, che per un motivo o per l'altro subiscono sofferenze disperate per colpa o volontà altrui, senza esserne in alcun modo responsabili. Medea e Fedra invece sono presentate entrambe come emblemi di passionalità totalizzante, senza freni etici o razionali, quindi come prototipi 'negativi', sebbene configurate in modo quasi diametralmente opposto.

La passione di Medea non aveva in sé nulla di perverso nel suo oggetto: si poneva anzi nella tradizione della giovane principessa che si innamora di un eroe straniero giunto presso la sua reggia, quale appare già Nausicaa in Omero (*Odisea*, libro VI), sebbene non una parola palesi il suo turbamento, e il 'sogno' nuziale si riveli piuttosto nelle parole del padre (8, 311-313). Decisamente più avanti si spinge, su questa linea, la Didone virgiliana (nel IV libro dell'*Eneide*), che la condizione vedovile rendeva libera di disporre di sé e quindi manifestare la sua passione: Enea, suo ospite, prima vi corrisponde, poi è divinamente richiamato al suo dovere di partire (per l'Italia), e Didone, per la vergogna dell'abbandono, si uccide. Nulla di illegittimo o inaudito dunque nel fatto che Medea si innamorasse di Giasone, e anche l'aiuto offertogli contro quello che potremmo considerare l'interesse familiare sarebbe confrontabile, nello stesso ciclo mitologico di Fedra, con l'aiuto offerto da Arianna a Teseo. Lo specifico di Medea, conturbante fino ad apparire mostruoso e repellente, è che alla passione si associa un potere sovraumano, che non arretra di fronte a qualsiasi operazione magica o delitto efferato al fine prima di attuarla (con l'uccisione del fratello, almeno secondo la versione del mito accolta e propagata da Euripide); poi di vendicarla (con l'uccisione dei figli), quando il *partner* le preferisce un'altra donna che decide di sposare per convenienza politica e sociale.

Nel caso di Fedra invece la situazione tragica nasce per l'oggetto stesso della passione, che il senso etico comune e codificato non può intrinsecamente ammettere, perché, a parte l'adulterio verso il marito, sembra sovvertire le leggi di natura che un medesimo grembo femminile accolga il seme di un padre e di un figlio (quantunque di altra donna), come le ricorda la Nutrice (vv. 171-2)<sup>2</sup>. Né Fedra lo nega affatto, e anzi riconosce che agisce in lei una passione non meno 'mostruosa' di quella che aveva spinto sua madre a congiungersi con un toro; *sed furor cogit sequi peiora*: "la mia fol-

<sup>2</sup> Si osserva nondimeno che nel modello greco pervenutoci dell'*Ippolito* di Euripide la colpa di Fedra si configura esclusivamente nell'adulterio, non essendo dai greci considerato incestuoso il rapporto tra un uomo e altra moglie del padre. Una lucida sintesi della questione offre L. Gamberale (che ringrazio vivamente per i preziosi spunti di riflessione), *Noterelle su Fedra in Seneca (e in Ovidio). A proposito della preghiera a Diana, Phaedr. 406 ss.*, in *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico* (Atti Conv. AICC, 2003), Firenze 2007, p. 80, con richiami alla giurisprudenza romana, «molto diversa da quella greca del V secolo avanti Cristo».

le passione mi costringe a seguire la via peggiore; l'animo è consapevole del precipizio a cui si avvia, e cerca invano di tornare indietro col desiderio di sane decisioni", come un timoniere che tenta invano di volgere nella direzione giusta una nave travolta da onde contrarie: *quid ratio possit? Vicit ac regnat furor* ("che potrebbe ottenere la ragione? La follia ha vinto e regna") (vv. 178-184).

Nondimeno, alla tragicità intrinseca della passione perversa di Fedra si sovrappone il conflitto psicologico-sentimentale con la radicale misoginia di Ippolito<sup>3</sup>, presentato (già nel mito) come convinto cultore di una castità assoluta, impermeabile a qualsiasi non solo relazione ma pure attrazione verso l'altro sesso<sup>4</sup>: tutta la sua passionalità giovanile è rivolta alla attività venatoria, in cui avverte la protezione e segue le orme della dea cacciatrice, Diana, tipicamente vergine come lui. In un certo senso, tale relazione 'affettiva', forse prima che culturale, con una donna insensibile anch'ella a pulsioni sessuali – non importa che sia una dea, dato che nella sfera sessuale gli antichi non concepivano sostanziali differenze tra dèi e uomini – diventa documento piuttosto singolare di affermazione di parità di genere, tanto più per la comune passione venatoria: Diana insomma appare l'unica persona di sesso femminile con cui Ippolito può avere una intesa convinta e cordiale in una relazione 'alla pari' (salvo il rispetto per il livello superiore della sua natura divina).

E per l'appunto la tragedia di Seneca si apre con una ampia e vivace monodia in versi anapestici di Ippolito, che si appresta tutto eccitato a una grande battuta di caccia. Inizia con una articolata e icastica rassegna delle varie regioni di caccia dell'Attica (vv. 1-30), prosegue con la spartizione dei compiti tra i servi e i compagni, in particolare per la preparazione dei cani (vv. 31-42), e infine si rivolge direttamente alla sua divina protettrice con una intensa preghiera (vv. 54-82):

<i>Ades en comiti, diva virago,</i>	
<i>cuius regno pars terrarum</i>	55
<i>secreta vacat,</i>	
<i>cuius certis petitur telis</i>	
<i>fera quae gelidum potat Araxen</i>	
<i>et quae stanti ludit in Histro.</i>	
<i>Tua Gaetulos dextra leones,</i>	60

<sup>3</sup> Che nel difendere il suo atteggiamento citerà proprio Medea, quale esempio sufficiente per qualificare quello femminile come *dirum genus* ("sesso maledetto": v. 564), s'intende prima di sapere della passione di Fedra per lui.

<sup>4</sup> Neppure, si intende, verso il proprio: non è infatti questione di omosessualità, bensì di castità assoluta, disinteresse totale per l'esercizio del sesso.

*tua Cretaeas sequitur cervas;  
nunc veloces figis dammas  
leviore manu.*  
*Tibi dant variae pectora tigres,  
tibi villosi terga bisontes* 65  
*latisque feri cornibus uri.*  
*Quidquid solis pascitur arvis,  
sive illud Arabs divite silva,  
sive illud inops novit Garamans* 70  
*vacuisve vagus Sarmata campis,  
sive ferocis iuga Pyrenes  
sive Hyrcani celant saltus,  
arcus metuit, Diana, tuos.*  
*Tua si gratus numina cultor  
tulit in saltus,* 75  
*retia vinctas tenere feras,  
nulli laqueum rupere pedes:  
fertur plaustro praeda gementi.*  
*Tum rostra canes sanguine multo* 80  
*rubicunda gerunt,  
repetitque casas rustica longo  
turba triumpho.*  
*En, diva, fave! Signum arguti  
misere canes: vocor in silvas.*

“Sii ora accanto al tuo seguace, dea virile: al tuo regno soggiacciono le terre appartate, delle tue frecce è bersaglio la fiera che beve l’acqua gelida dell’Arasse (in Armenia) e quella che si trastulla sull’Istro ghiacciato (il basso corso del Danubio). La tua destra prende di mira i leoni di Libia, le cervi di Creta; con mano più leggera trafiggi le gazzelle veloci (in corsa). A te espongono il petto le tigri striate, a te il dorso i bisonti villosi e gli uri selvatici dalle larghe corna. Tutti gli animali che si nutrono in terre disabitate, sia quelli noti agli Arabi nei loro ricchi boschi, sia quelli noti ai poveri Garamanti del Fezzàn o ai Sarmati erranti nelle pianure deserte, o nascosti fra i gioghi di Pirene selvatica (dei Pirenei) o fra le balze d’Ircania (in Iran), hanno (un sacro) timore del tuo arco. Se il tuo cultore, a te gradito, porta il tuo potente favore nei boschi, le reti trattengono imbrigliate le fiere, nessuna zampa spezza il laccio (in cui è presa); scricchiola (per il peso) il carro che trasporta il bottino; allora i cani hanno il muso tutto rosso di tanto sangue, e la cerchia dei villani torna alle sue capanne in lungo trionfo. – Ecco, dea, assistimi: i cani abbaiando hanno dato il segnale, mi sento chiamato nei boschi”.

Dopo l'invocazione iniziale la preghiera si svolge in forma di inno che celebra le lodi della dea, ma circoscritte all'ambito venatorio. D'altra parte, è significativo che l'orante si qualifichi in apertura come *comes* della dea, un appellativo che ci attenderemmo adoperato per i compagni di caccia<sup>5</sup>: ma per l'appunto Ippolito sente di muovere per la caccia non tanto 'sotto la protezione' della dea, quanto 'insieme' con lei, quasi al suo fianco, o sotto la sua guida. E viceversa, infatti, la dea è appellata come *virago*, un termine in cui era avvertita la derivazione da *vir*, "uomo"; si direbbe: 'uomo al femminile'<sup>6</sup>. Risponde poi alla struttura primordiale dell'inno che sia anzitutto indicato il luogo (o i luoghi) in cui si esercita la sovranità del dio (e di conseguenza il culto nei suoi confronti)<sup>7</sup>: per Diana è menzionata in modo generico la *pars secreta terrarum*, ogni terra che sia fuori della frequentazione o abitazione umana<sup>8</sup>, e riservata invece, come se ne può dedurre, alle bestie, considerate come selvaggina a disposizione – per così dire – della attività venatoria umana (o divina).

Segue, sempre secondo lo schema canonico<sup>9</sup>, la proclamazione delle virtù o dei poteri specifici della dea, che l'orante illustra copiosamente, ma nell'ambito esclusivo del rapporto con la selvaggina che popola il suo 'regno'. L'attenzione e l'attività della dea sembra infatti rivolta solo alle fiere, per colpirle con le sue frecce, di cui è anzitutto esaltata l'infallibilità, nella prima sezione dell'elogio (vv. 57-63), in cui le fiere sono o soggetto di verbi passivi, o oggetto di verbi attivi il cui soggetto agente è la dea stessa o la sua mano. Ma il potere personale della dea si manifesta nel rendere accetta

<sup>5</sup> È notevole, tuttavia, che Diana sia qualificata *nemorum comes* ("compagna di boschi", oltre che *victrix ferarum*, "vincitrice di fiere") in una iscrizione votiva di un ufficiale romano ad Altava, nella Mauretania (Nord-Africa), *CIL VIII 9831 = ILS 3257*: era dunque l'appellativo nel gergo dei cacciatori (di alto livello)?

<sup>6</sup> Mentre né l'uso doveva avvertire, né l'etimologia sembra consentire una relazione con *virgo* (che pure è un altro connotato tipico della dea: ne sono raccolti gli esempi in *Thesaurus linguae Latinae [ThLL]*, s. v. *Diana: Onomasticon III*, p. 129, 64 ss.), se non puramente fonetica, e sul piano semantico piuttosto antitetica.

<sup>7</sup> Come noi oggi invochiamo la 'Madonna di Loreto' o 'di Lourdes', 'di Fatima', e così via.

<sup>8</sup> G. La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo 1999, p. 299, condivide la piuttosto isolata opinione di altri interpreti, che qui la *pars secreta terrarum* sotto il dominio della dea indichi i «regni infernali», in quanto, come vedremo nell'altra preghiera, Diana era in effetti considerata anche dea infernale; ma poi egli stesso osserva che, rispetto alla univocità del tema venatorio in tutto il resto dell'inno-preghiera, solo qui ci sarebbe un accenno alla «caratteristica 'infernale' e tartarea» (p. 300): mi sembra quindi un motivo sufficiente per escludere una tale interpretazione, che introdurrebbe un elemento del tutto estraneo e anzi di disturbo nel contesto così nettamente configurato.

<sup>9</sup> Per una lucida trattazione fondamentale dell'argomento si può rinviare al 'classico' E. Norden, *Agnostos Theos: Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, ediz. it. a cura di C. O. Tommasi Moreschini, Brescia 2002 (Leipzig – Berlin 1923<sup>2</sup>), pp. 261-296.



alle fiere la propria attività venatoria, inducendole a una volontaria offerta sacrificale dei loro corpi, quale atto di sottomissione venerante. Nella seconda sezione infatti le fiere, quasi umanizzate, diventano soggetto di verbi ‘volontari’: *tibi dant pectora* (“ti offrono il petto”), nel verso di apertura (64), e *arcus metuit, Diana, tuos* in quello finale (72). Il “timore” espresso da questo verbo implica comunque una (umanizzata) consapevolezza: gli animali possono provare una generica sensazione di paura, non temere specificamente *tuos arcus*, gli archi della dea; ma questo è anche un verbo tipico dell’atteggiamento religioso fondamentale (il timore degli dei / di Dio): gli animali selvatici, insomma, venerano Diana temendone l’arco, e così riconoscendo la sua maestà divina.

Si passa quindi al terzo elemento dello schema classico di preghiera: la domanda, che Ippolito, per dimostrare più convinta la sua fede, formula in termini non ottativi, bensì assertivi, implicitamente identificando ora sé stesso come *gratus cultor* della dea, che in qualche modo egli incarna, con l’inedita e audace locuzione *tua numina tulit*<sup>10</sup>: dal momento infatti che *numen* (“cenno del capo”) esprime la potenza e quasi l’essenza di un dio, un ‘fedele’ (*cultor*) che *numina fert* di un dio è come se ne avesse e portasse in sé lo spirito, come se agisse *in persona dei*. Ed egli ha sempre sperimentato (*tulit* perfetto gnomico, come i successivi *tenuere* e *rupere*) che quando un tale *cultor* reca nei boschi lo spirito della dea, gli animali (come appunto venerandola nel cacciatore e nella sua opera) rinunciano o perdono comunque la capacità di liberarsi dalle trappole in cui sono caduti, e la caccia consegue il suo pieno trionfo con soddisfazione e bottino per tutti. Si scopre così che la via percorsa da questa preghiera è in qualche modo analoga a quella che i mistici chiamerebbero ‘unitiva’: Ippolito tende a identificarsi con la sua dea, ne porta in sé lo spirito e le presta la mano.

È vero che nel *comes* iniziale egli esprime comunque una alterità, sebbene come allo stesso livello (quindi di due che procedono insieme, secondo l’etimologia di *comes* da *cum* + *eo*); ma già la successiva rassegna geografica della fauna selvatica, in lode della dea che sa scovarla nelle più remote regioni della terra, appare troppo analoga alla precedente rassegna delle regioni venatorie dell’Attica, in cui Ippolito vuole estendere la sua battuta di caccia, perché non si intenda che ciò che egli esalta nella dea rappresenta l’obiettivo agognato della sua stessa attività, che è poi il suo primario, se non esclusivo ideale di vita. Il grido finale ‘liberatorio’ (*en, diva*,

<sup>10</sup> Nella sezione del *ThLL*, s.v. *fero*, in cui è registrato il passo, insieme con gli esempi di *fero* con oggetto indicante “cose non estranee (a sé), sia materiali che immateriali, che uno porta in un luogo come parte di sé stesso”, non sono registrati altri esempi con *numen* o termini analoghi: si tratta dunque di una espressione singolare, e quindi tanto più pregnante.

*fave*)<sup>11</sup> sembra riproporre l'alterità (che naturalmente non si può sopprimere), ma il 'favore' che chiede alla dea può bene intendersi nel senso di: "infondimi il tuo *numen* perché io appaia una 'Diana' alle bestie", che così mi offrano 'docili' il petto o la spalla, non rompano le reti, e così via.

Uscito di scena il baldanzoso Ippolito, vi entra Fedra, lamentando la sua sorte e condizione di donna praticamente abbandonata dal marito, che è andato a 'fare l'eroe' per rapire niente meno che la regina del regno infernale<sup>12</sup>, mentre lei è in preda alla insana e indicibile passione per suo figlio. La accompagna, come di consueto nella prassi della tragedia antica, la fedele e anziana nutrice, con la tipica funzione e 'missione' di voce della saggezza, popolare e quindi universale (pre-filosofica), che cerca in tutti i modi di ritrarre la sua *alumna* e padrona da una passione così perversa<sup>13</sup>, oltre che comunque adultera nei confronti del marito, di cui, tra l'altro, avrebbe da temere la reazione al ritorno. Su tale ritorno Fedra è (comprensibilmente) scettica, ma, riconoscendo l'insostenibile anomalia della sua passione, decide di troncarla con il suicidio, provocando così una comprensibile opposta reazione della Nutrice, che di conseguenza la esorta invece a non curarsi della fama e decide piuttosto di aiutarla a 'espugnare' a suo favore la misoginia di Ippolito: *temptemus animum tristem et intractabilem; / meus iste labor est aggredi iuvenem ferum / mentemque saevam flectere immitis viri*, "andiamo all'assalto di quell'animo arcigno e non malleabile; mi devo assumere io il compito di affrontare il giovane scontroso, e piegare la selvatichità di quell'uomo spietato".

<sup>11</sup> Sebbene l'imperativo *fave* sia lezione concorde dei due rami principali della tradizione manoscritta delle tragedie di Seneca, alcuni editori recenti hanno preferito l'indicativo *faves* di alcuni codici più tardi (così anche P. Grimal, *L. Annaei Senecae Phaedra*, Paris 1965, e C. de Meo, *Lucio Anneo Seneca, Fedra*, Bologna 1995), o l'emendamento *favet*, accolto da (M. Coffey –) R. Mayer, *Seneca. Phaedra*, cit.. Ma si tratterebbe di inutili banalizzazioni, o, direi, 'appiattimenti': dopo la puntuale e articolata difesa di *fave* da parte di M. M. Stähli-Peter, *Die Arie des Hippolytus. Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca*, Diss.. Zürich 1974, pp. 65-69, ne ha ribadito di recente la legittimità J. G. Fitch, *Annaeana tragica. Notes on the Text of Seneca's Tragedies*, Brill 2004, p.105, anche osservando che nelle tragedie di Seneca è abituale l'uso di *en* con imperativo, assai raro con indicativo di 2<sup>a</sup> singolare.

<sup>12</sup> Per questa motivazione della assenza di Teseo Seneca sembra seguire la *Fedra* perduta di Sofocle (su cui vd. A. Casanova, *I frammenti della Fedra di Sofocle*, in: *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico* [Atti del Convegno AICC, Firenze, 2-3 aprile 2003], Firenze 2007, pp. 5-22; per il frammento pertinente p. 13); molto più 'ordinaria' la motivazione e breve l'assenza immaginata nell'*Ippolito* superstite di Euripide, in cui l'eroe è semplicemente partito per la consultazione di un oracolo.

<sup>13</sup> Riassuntivo il v. 255: *moderare, alumna, mentis effrenae impetus, / animos coerce*: «domina, bambina mia, l'impulso di un cuore senza freni, modera l'eccesso dei tuoi sentimenti» (traduzione di A. Traina in: *Seneca, Medea. Fedra*, Milano 1989).

Le due donne escono, lasciando la scena all'ingresso del Coro, che intona un canto ammirato e trepidante all'universale e sovrano potere di Cupido, il figlioletto di Venere che *renidens tela quam certo moderatur arcu* (v. 278), "sorridente scocca le sue frecce con l'arco tanto infallibile". Ricorsi lessicali emblematici rievocano la stessa Diana dell'inno di Ippolito: così *certus* detto dell'arco di Cupido come delle frecce (*tela*) di Diana. Ma se a temere l'arco di Diana era *quidquid solis pascitur arvis*, ossia tutta, ma solo la fauna selvatica, Cupido dissemina le sue frecce per tutto il mondo ai quattro punti cardinali, e per tutti gli ordini di esseri animati di entrambi i sessi: dèi, eroi e uomini, e le stesse bestie selvatiche oggetto delle 'attenzioni' (ferali) di Diana<sup>14</sup>: *qua terra salo cingitur alto / quaque per ipsum candida mundum / sidera currunt, / hac regna tenet puer immitis* (vv. 332-334), "dovunque la terra è cinta dal mare e dovunque le stelle luminose percorrono il cielo stesso, quivi tiene saldo il suo regno il ragazzo spietato", estendendolo del resto anche agli esseri viventi nel mare, perché nessuno assolutamente sia sottratto al suo potere.

Il Coro dunque, secondo la sua funzione di 'interprete', individua nella indomabile (perché riferita a un potere divino) passione d'amore il motore profondo del conflitto tragico che si è instaurato, senza accenno invece alla questione etica dello specifico oggetto incestuoso della passione di Fedra. Implicitamente quindi questo cantico del Coro si pone come in antitesi con l'inno di Ippolito, si scopre che alle origini 'soprannaturali' della vicenda tragica potrebbe esserci per l'appunto il conflitto 'divino' tra Venere e Diana, di cui, come ordinariamente nella mitologia classica, fanno le spese uomini e donne che più o meno consapevolmente rappresentano le peculiarità distintive, e i poteri relativi, di ciascuna divinità. Su tale conflitto, del resto, era espressamente basato l'*Ippolito* pervenutoci di Euripide, nel cui prologo Afrodite in persona dichiara di volersi vendicare di Ippolito che la trascura (disprezza), venerando solo Artemide.

Su questa linea si spiega il motivo e il tenore della preghiera che rivolgerà a Diana la Nutrice, rientrando da sola sulla scena dopo il cantico del Coro (che resta ormai presente). Ella prima riferisce a lungo sulle manifestazioni del tormento incontenibile della sua padrona (vv. 360-383), finché non si apre una tenda sullo sfondo che consente di vedere e sentire Fedra, che nella sua stanza accavalla ordini concitati alle sue ancelle, esprimendo la ferma determinazione di seguire Ippolito nella sua attività venatoria dovunque lo porti, e quindi di abbigliarsi e armarsi per questo come una amazzone. Qui interviene il (maestro del) coro, invitando, come unica spe-

<sup>14</sup> Ed è forse intenzionale che in questa parte del cantico il Coro passi al medesimo ritmo anapestico della monodia di Ippolito, mentre in precedenza aveva adoperato un metro lirico.

ranza di rimedio, alla preghiera: *Sepone questus: non levat miseros dolor; / agreste placat virginis numen deae* (vv. 404-405), “Via i lamenti! Esprimere il dolore non reca sollievo (effettivo) ai sofferenti; cerca piuttosto di propiziare il nume selvatico della dea vergine”.

Non è esplicitato a chi si rivolga il Coro; anzi, questi stessi due versi da un ramo della tradizione (in sé meno autorevole) sono attribuiti già alla Nutrice, così che una (ristretta) corrente di interpreti, accogliendo tale attribuzione, ha pensato di conseguenza di attribuire la preghiera a Fedra stessa<sup>15</sup>. Concorrono del resto alla discussione due questioni poste da questo breve invito. In primo luogo a chi si riferiscano i *questus*, dal momento che né il precedente ragguaglio della Nutrice, né gli ordini convulsi di Fedra alle ancelle, che si odono dall’interno del palazzo, si possono in sé connotare come ‘lamenti’, o anche ‘recriminazioni, proteste’: Fedra appare smaniosa, ma ormai ha deciso, seguirà Ippolito a caccia nei boschi, vuole abbigliarsi e attrezzarsi di conseguenza, senza ‘lamentarsi’ più come aveva fatto nel dialogo precedente con la nutrice prima dell’ingresso del coro. L’esposizione della Nutrice, d’altra parte, è naturalmente addolorata, non propriamente ‘lamentosa’ o ‘querula’. È vero che tra i ragguagli sulla padrona non manca un cenno alle sue *querelae* (corradicale di *questus*: v. 370 *noctem querelis ducit*, “passa la notte in lamenti”); ma per l’appunto esso riguarda la condizione durevole di Fedra, non l’attuale contesto scenico, in cui si inserisce l’invito *sepone questus*.

Perciò non resta che immaginare che, ascoltando sul proscenio il ‘delirio’ di Fedra, la Nutrice lo accompagnasse con gesti e grida di dolore e disperazione (magari, secondo il costume femminile antico, battendosi il petto o strappandosi i capelli o graffiandosi le guance, e così via): sarebbe stato scenicamente inconcepibile<sup>16</sup> che la Nutrice restasse ad ascoltare a braccia conserte o penzoloni, magari con attenzione ma senza reazioni emotive, i 16 versi del ‘delirio’ di Fedra. In esso d’altra parte non poteva inserirsi con battute di intervento, proprio perché la dislocazione dei personaggi in

<sup>15</sup> Fra gli editori finora solo (Coffey –) Mayer, ediz. cit., con la relativa giustificazione nel commento a p. 127; e ora anche in R. Mayer, *Phaedra*, in G. Damschen - A. Heil (edd.), *Brill’s Companion to Seneca, Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, p. 476: «at the nurse’s urging, she (Phaedra) prays to Diana to bring Hippolytus under Venus’s control». La sua posizione è stata poi accolta da La Bua, op. cit., p. 302, e ribadita quindi con nuovi argomenti nell’ambito di una attenta e articolata analisi da Gamberale, art. cit., pp. 57-84.

<sup>16</sup> Naturalmente si prescinde, con queste osservazioni, dalla tradizionale e ancora non unanimemente risolta questione della effettiva rappresentazione scenica delle tragedie di Seneca, o della loro semplice destinazione alla lettura: in ogni caso il testo deve presupporre una concreta sceneggiatura (almeno possibile e verosimile), ossia deve ‘mimetizzarla’, anche se si ritiene che non fu mai materialmente allestita.

questo momento non consentiva un loro dialogo diretto<sup>17</sup>, e qualsiasi interruzione con battute ‘a parte’ avrebbe irrimediabilmente rovinato l’effetto dello stringente accavallarsi di ordini, immagini e aspirazioni fino al potente finale *talis in silvas ferar* (“così [abbigliata] mi spingerò nei boschi”: v. 403<sup>ex</sup>), che richiama puntualmente il *vocor in silvas* con cui abbiamo visto che Ippolito si slancia alla caccia, chiudendo la sua preghiera a Diana<sup>18</sup>.

L’altra questione concerne la dea che si invita specificamente a *placare*, in quanto sembra troppo incoerente chiedere proprio a Diana, la dea vergine per eccellenza (e qualificata, per quanto indirettamente, con un epiteto, *agreste*, che rinvia in modo specifico alla sua natura ‘selvatica’), di indurre Ippolito all’amore: c’è chi ha parlato di ‘preghiera sbagliata’, se non addirittura ‘empia’, e se ne è tratto (ulteriore) motivo per attribuirlo piuttosto alla mente ‘malata’ di Fedra, che a quella della Nutrice<sup>19</sup>, anche se a questa sarebbe in tal caso attribuito l’invito che stiamo considerando (e quindi la questione si sposta ma non si supera). Ne riparleremo dopo l’esame della preghiera.

Tornando alla assegnazione dei versi, già Grimal<sup>20</sup> (con altri) interpretava lucidamente la successione scenica, osservando che le parole di Fedra nei versi che abbiamo riassunto erano pronunciate dalla sua stanza<sup>21</sup>, non

<sup>17</sup> Esattamente al contrario di quello che avviene nella scena corrispondente dell’*Ippolito* superstita di Euripide, il quale però faceva portare Fedra smaniosa sul proscenio con il suo letto, assistita dalla Nutrice: in queste condizioni è normale che la Nutrice intervenga a ogni espressione ‘delirante’ di Fedra (a rendere la concitazione drammatica del dialogo contribuisce anche il ritmo anapestico). Ma Seneca opera una scelta scenica, direi, deliberatamente opposta, facendo scorgere Fedra delirante all’interno della reggia, e proprio per evitare in questo momento un dialogo o contatto diretto con la Nutrice, che dovrà invece, dopo la preghiera, affrontare da sola il sopravveniente Ippolito, finché, dopo circa 150 versi, non (ri)apparirà finalmente sul proscenio la sua padrona ormai *impatiens morae*, “insofferente di indugio” (v. 582).

<sup>18</sup> Non escluderei che con tali parole conclusive Fedra intenda assimilarsi effettivamente in pieno al suo Ippolito, dal quale potrebbe avere udito ‘*vocor in silvas*’ come espressione ‘rituale’ di partenza per la caccia.

<sup>19</sup> Gamberale, art. cit., pp. 64-67, che rimanda anche in particolare a La Bua, op. cit., pp. 303-4.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 80; e sulla stessa linea, più ampiamente, de Meo, op. cit., pp. 149-150.

<sup>21</sup> Viene in mente il celebre quartetto del III atto del *Rigoletto*, in cui il genio musicale di Verdi riesce a impostare prima distintamente, a fondere poi armonicamente i dialoghi tra le due coppie di personaggi del Duca con Maddalena all’interno dell’osteria, e di Rigoletto con Gilda sua figlia all’esterno; ma l’assenza di comunicazione scenica e verbale tra le due coppie rimane totale, sebbene la seconda oda la prima, come la Nutrice e il Coro odono Fedra. Quando d’altra parte, nella scena precedente, Rigoletto e Gilda, dalla strada, osservano e ascoltano il Duca che, giunto all’osteria, canta “La donna è mobile” e quindi abborda sbrigativamente Maddalena, essi rimangono sì muti fino a un breve commento finale (appunto per non turbare l’andamento della canzone e la scena di approccio), ma non c’è regista che non richieda loro una opportuna manifestazione gestuale delle loro reazioni emotive, come si deve presumere per la Nutrice all’ascolto di Fedra.

sul proscenio dove si trovano la Nutrice e il Coro: si deve quindi intendere che a questo punto venga chiusa di nuovo la tenda che era stata aperta al v. 383<sup>22</sup>, e il Coro si rivolga all'unico personaggio presente, che è la Nutrice. Fedra, del resto, appariva nei versi precedenti troppo 'sconvolta' dalla sua passione, troppo agitata e fuori di sé, per potere d'un tratto distendersi in una preghiera intensa sì e accorata, ma 'lucida', equilibrata, composta e articolata con cura.

*Regina nemorum, sola quae montes colis  
et una solis montibus coleris dea,  
converte tristes ominum in melius minas.  
O magna silvas inter et lucos dea,  
clarumque caeli sidus et noctis decus, 410  
cuius relucet mundus alterna vice,  
Hecate triformis, en ades coeptis favens.  
Animum rigentem tristis Hippolyti doma:  
det facilis aures; mitiga pectus ferum:  
amare discat, mutuos ignes ferat. 415  
Innecte mentem: torvus aversus ferox  
in iura Veneris redeat. Huc vires tuas  
intende: sic te lucidi vultus ferant  
et nube rupta cornibus puris eas;  
sic te regentem frena nocturni aetheris 420  
detrahere numquam Thessali cantus queant  
nullusque de te gloriam pastor ferat.  
Ades invocata, iam fave votis, dea.*

“Regina dei boschi, che abiti solitaria i monti e sei l'unica dea venerata sui monti solitari, volgi a migliore esito i presagi che minacciano lutto. O grande dea tra foreste e radure, e astro luminoso del cielo e ornamento della notte, da cui trae alternativamente luce il mondo, Ecate dai tre aspetti, sii propizia alla mia impresa. Soggioga l'animo rigido di Ippolito austero; sia disponibile a prestare ascolto; mitiga il suo cuore selvatico: apprenda ad amare, avverta il fuoco della passione ricambiandolo. Irretisci la sua mente: (per quanto) bieco, scontroso, altero, accetti i diritti di Venere. Volgi qui le tue forze: così luminoso appaia il tuo volto e limpidi i tuoi corni, diradate le nubi, quando procedi (nel cielo). Così mentre governi il cocchio del cielo notturno, mai ti possano trascinare in terra i canti delle maghe tessale, e

<sup>22</sup> Quando la Nutrice stessa avvertiva: *sed en patescunt regiae fastigia*, “ma ecco si aprono le cortine del piano superiore della reggia”: diventa cioè possibile (scenicamente) osservare e ascoltare quello che accade e si dice in un ambiente (in sé chiuso), che non è a diretto contatto né con gli attori sulla scena né con il pubblico.

nessun pastore si glori mai di te (di averti sedotta). Vieni per la mia preghiera, sii ora propizia ai miei voti, o dea”.

Una prima differenza radicale dalla preghiera di Ippolito<sup>23</sup> si osserva nel fatto che la Nutrice prega nell’interesse di terzi: si direbbe una tradizionale preghiera di intercessione, mentre l’altra era di unione/identificazione<sup>24</sup>. Ippolito invoca: ‘sii con me, riempiami del tuo spirito e *numen*’; l’anziana balia: ‘converti l’animo di Ippolito ad accettare l’amore venereo’. Di conseguenza l’elogio della dea, che per Ippolito si riduceva alla supremazia venatoria (nella quale pregava di potersi identificare con lei), per la Nutrice si estende nel modo più consueto alle varie prerogative che la religione e il mito le attribuivano, richiamate peraltro in modo conciso ed essenziale.

Pienamente sintomatici già i vocativi iniziali, di Ippolito alla *diva virago*, della Nutrice alla *regina nemorum*: *regina* è il tipico sostantivo mobile femminile rispetto al maschile *rex*, mentre abbiamo osservato che *virago* ‘mascolinizza’ la dea. Analoga sembra nelle due preghiere la determinazione del luogo di culto, tradizionalmente connessa al vocativo iniziale; ma è altrettanto sintomatico che Ippolito indichi come *pars terrarum secreta*, ossia ‘lontana da abitazioni o agglomerati antropici’, quelle zone della terra che in termini propri e correnti, quindi ‘popolari’, la Nutrice chiama *nemora* e *montes*. Significativa d’altra parte la sua insistenza su *sola*, come qualificativo della dea, e *soli* dei monti in cui è venerata<sup>25</sup>: la sensibilità femminile della Nutrice le fa avvertire la ‘solitudine’, quasi con un rispettoso ma trepidante senso di sgomento, mentre Ippolito poneva in orgoglioso e compiaciuto rilievo la scelta del dominio sulle terre ‘isolate’. Si esprime lo stesso concetto, ma da punti di vista differenti; *secretus* si pone su un piano oggettivo, *solus* si carica di percezione soggettiva,

<sup>23</sup> Dal confronto fra le due preghiere moveva già, ma in altra ottica, E. Fantham, *Seneca’s Phaedra 54-81 and 406-423: Two Prayers and Two Problems*, «Quaderni di cultura e tradizione classica» 11, 1993 (Atti del V seminario di studi sulla tragedia romana, Palermo 1994), pp. 161-169: ella discute in particolare (oltre che le questioni testuali di *fave*) sull’attribuzione di questa seconda preghiera, che propone di dividere tra Fedra e la Nutrice, con una varia distribuzione dei versi. Ma la sua proposta è rimasta isolata, né sembra sostenibile.

<sup>24</sup> È vero che in sé anche la Nutrice chiede alla dea un aiuto alla sua iniziativa (v. 412 *ades coeptis favens*); ma è una iniziativa che lei si è assunta in favore della sua padrona, non certamente per interesse o tornaconto personale.

<sup>25</sup> Viene spontaneo richiamare l’inno a Diana di Catullo, che la celebra *montium domina ... silvarumque virentium saltuumque reconditorum amniumque sonantum*, “signora dei monti e dei boschi verdeggianti e delle balze appartate e dei torrenti fragorosi” (c. 34, 9-12), o anche il più sintetico *Montium custos nemorumque virgo* (“vergine custode di monti e foreste”) di Orazio, *carm.* 3, 22, 1 (e similmente altrove); ma in nessuno di questi modelli o paralleli troviamo altrettanta insistenza su tale aggettivo, *solus*, indicante la solitudine come assenza di compagnia.

emotiva. L'invocazione iniziale della Nutrice si chiude quindi nel terzo verso con la domanda riassuntiva e ancora generica di un intervento benefico (*converte... minas*)<sup>26</sup>; mentre in modo più 'spavaldo' Ippolito aveva aperto la sua invocazione con l'imperativo *ades en comiti*, per chiedere alla dea di associarsi a lui. Ed è naturale che la prima richiesta della vecchia balia miri a stornare il 'cattivo augurio' implicito nelle parole di Fedra, per le conseguenze pericolose e facilmente fatali che avrebbe avuto (agli occhi della Nutrice) una sua effettiva partecipazione ad attività venatorie nei boschi.

Da Fedra quindi l'obiettivo della preghiera si sposta sulla persona che provoca la sua malsana passione. Per introdurre la seconda parte della preghiera, la Nutrice invoca di nuovo la dea, questa volta secondo la prassi tradizionale dell'elenco delle prerogative, come abbiamo accennato, che nel caso di Diana (l'Artemide greca) si estendono alle tre zone o 'regioni' dell'universo nella concezione antica: in terra ella è la dea di boschi e radure (l'unica prerogativa che interessava Ippolito), in cielo è l'astro secondo, il *noctis decus* della Luna, nell'inferno prende il nome di Ecate<sup>27</sup>; e il suo triplice aspetto è sintetizzato espressivamente nell'epiteto *triformis*, cui segue la nuova invocazione di aiuto, ancora non definito, con il medesimo imperativo *ades* che Ippolito poneva all'inizio della sua invocazione, e con l'altro tipico verbo della invocazione liturgica nella forma del participio *favens*.

Segue il nucleo centrale della preghiera, in cui la richiesta è progressivamente specificata nel suo oggetto, con cauta e rispettosa gradualità. Comincia infatti chiedendo alla dea di esercitare la sua autorità per 'vincere la resistenza', la rigidità dell'animo di Ippolito (che si era qualificato suo *cultor*), così che presti ascolto; poi con altro imperativo le chiede di 'ammansire' il suo cuore, perché – e qui il discorso diventa scoperto – "apprenda ad amare, ricambi l'amore altrui". Infine rincara, per così dire, la dose, con un terzo imperativo (il tre è sempre un numero rituale e magico, oltre che reto-

<sup>26</sup> Alcuni studiosi hanno pensato in modo specifico a una eclissi di luna, che sarebbe richiamata nel modello di questa scena, che anche per questo si presume nel perduto *Ippolito velato* di Euripide (e ne consentirebbe quindi la datazione: C. Zintzen, *Analytisches Hypomenema zu Senecas Phaedra*, Meisenheim/Glan 1960, p. 46, con la bibliografia ivi citata); ma non c'è bisogno di una interpretazione così dotta e circoscritta, che del resto sarebbe stata incomprensibile per un (eventuale) pubblico romano dell'epoca. Nella percezione etimologica dei latini *omen* era collegato con *os*, "bocca", e quindi riferito a qualunque parola o formula dotata di un qualche valore 'augurale', in senso positivo o negativo. Per la Nutrice che ascolta, i propositi e desideri (*omina*) espressi da Fedra, riassunti nel finale *in silvas ferar*, rappresentavano *tristes minas* ("una dolorosa minaccia"), erano insomma da stornare in ogni modo (una donna a caccia nei boschi!), perché, se mai attuati, l'avrebbero esposta a pericoli fatali.

<sup>27</sup> Per un primo orientamento, si può vedere il *Dizionario d'antichità classiche di Oxford* (edizione italiana), 3 voll., Alba-Roma 1963, s. vv. *Artemide, Ecate, Selene* (= Luna).



rico nella formazione del classico *tricolon*), *innecte mentem*, quasi “intrecchia” la sua mente: *necto* è insieme un verbo ‘venatorio’ (si può richiamare la stessa preghiera di Ippolito, perché le bestie non si liberino dalle trappole come reti e lacci che per l’appunto si intrecciano alla preda), e un verbo di magia amorosa<sup>28</sup>, che ‘intrecchia’ l’amato all’amante, così che, come continua la Nutrice orante, dalla sua fierezza scontrosa ‘si converta’ (*redeat*) alla legge universale dell’amore. Sul piano formale, non deve sfuggire la studiata articolazione retorica in una ordinata alternanza asindetica di imperativi e congiuntivi: la successione si mantiene sempre paratattica; ma si deve intendere che ogni congiuntivo esprima l’effetto, o il fine, del precedente imperativo, in una *climax* generale, che raggiunge il vertice nel deciso, quasi ‘perentorio’ *in iura Veneris redeat* del v. 417 (fino alla cesura semisettenaria).

Un ultimo imperativo (*intende*) riassume quindi le preghiere precedenti, per renderle, per così dire, operative, chiedendo cioè alla dea di esercitare e manifestare qui (ossia su Ippolito) la sua potenza (vv. 417-8). Da quest’ultimo imperativo prende però avvio una serie di quattro congiuntivi in due coppie, con il tipico valore ottativo conferito dalla introduzione con *sic* a ciascuna coppia<sup>29</sup>. come per attirare il favore della dea con una serie di espressioni augurali, che in fondo si configurerebbero come una ‘preghiera’, non più alla dea in proprio favore, ma a favore della dea stessa, perché per l’appunto possa dimostrare nel modo più pieno e puro la sua ‘potenza’, la sua sovrana divinità, contro le insidie che la possono offuscare.

Questi auguri, peraltro, la riguardano tutti nel suo aspetto di “Luna”, nessuno invece nella sua prerogativa originaria di cacciatrice (né era conveniente formularle auguri nel suo aspetto ‘infernale’); e così la prima ‘insidia’ che la Nutrice le augura di evitare è quella, di ordine naturalistico, delle nubi o dell’aria torbida che possano velare o nascondere le sua luminosità notturna. Di origine antropica invece, e quindi più inquietanti le altre due insidie: quella degli incantesimi delle maghe tessale, capaci di ‘tirar giù’ la luna dal cielo (verosimile interpretazione popolare delle eclissi); e in ultimo, accennata con pudica ma insieme forte allusione, l’insidia più imbarazzante per una dea vergine, l’attrazione amorosa che possa esercitare su di lei un mortale, come accadde al *pastor* Endimione.

La vicenda mitologica era stata espressamente richiamata dal Coro (vv. 309-316) tra gli esempi del potere sovrano di Cupido anche sugli dèi: dopo Apollo e il sommo Giove, tocca anche alla *obscuri dea clara*

<sup>28</sup> Grimal, op. cit., p. 10, tende anzi a interpretare complessivamente la preghiera della Nutrice come «une supplication incantatoire devant l’autel de Diane qui occupe le milieu de la scène», mentre nel corso del commento la qualifica anche come «une sorte de conjuration amoureuse» (p. 80).

<sup>29</sup> E tutti collocati, per maggiore rilievo, in fine di verso: *ferant e eas, queant e ferat*.

*mundi* (“dea luminosa del mondo oscuro”, ossia della notte) di soccombere alla passione d’amore, con conseguenze conturbanti anche nell’ordine cosmico<sup>30</sup>. Nell’andamento ‘epico’ del suo canto, il Coro suppone noto il mito, ma evita ogni indicazione del concreto oggetto umano (mortale) della passione della dea, che del resto evita pure di identificare apertamente con la stessa Diana (Artemide), la dea casta per eccellenza, sebbene ad essa si riconduca la dichiarazione di Apollo come suo fratello<sup>31</sup>: la Nutrice, in un certo senso, ‘scopre le carte’, sia per l’identificazione aperta della dea, sia nella menzione del *pastor*. Ma in particolare si manifesta la sua sensibilità femminile (e popolare) nella espressione qui adoperata *de te gloriam ferat*, “tragga vanto di te”, che sembra rispecchiare o alludere alla tipica vanteria maschile (popolana) di avere ‘conquistato’ una donna: e naturalmente questo sarebbe particolarmente umiliante per una dea, tanto più per una dea (sotto altro aspetto) emblema di castità.

A questo punto sopravviene Ippolito, di ritorno dalla caccia, per venerare e ringraziare la sua protettrice, di cui doveva essere posta al centro della scena una statua e/o un altare,<sup>32</sup> e la Nutrice chiude in fretta la sua preghiera rivolgendole una ultima invocazione perché sia propizia ai suoi desideri (*iam fave votis*), prima di dirigersi con coraggiosa determinazione verso il giovane. Anche in questa chiusura repentina si ravvisa peraltro un parallelo preciso con la preghiera di Ippolito, non solo per la ricorrenza della formula (che doveva essere abituale), ma perché originata in entrambi i casi da un evento scenico (lì l’abbaiare dei cani, qui la comparsa di Ippolito), che determina il movimento del personaggio orante (lì in uscita, qui di accostamento al personaggio sopraggiunto, che infatti le chiede: *quid huc seniles fessa moliris gradus, / o fida nutrix?*, “perché muovi verso di me a fatica i tuoi passi senili, fedele balia?”).

Gli interpreti si sono abitualmente stupiti che la Nutrice pretenda di ottenere proprio da Diana, la dea vergine e antagonista di Venere<sup>33</sup>, che Ippo-

<sup>30</sup> Perché per scendere a baciare Endimione lasciava il suo carro alla guida del fratello Apollo, inesperto della giusta traiettoria notturna.

<sup>31</sup> I gemelli figli di Latona e di Zeus che invocava Orazio all’inizio del *Carmen saeculare*: *Phoebe silvarumque potens Diana*, “Febo (Apollo) e Diana signora dei boschi”.

<sup>32</sup> Con un atto di venerazione di Ippolito alla statua di Artemide si apre l’azione, dopo il prologo recitato da Afrodite, nella tragedia omonima pervenutaci di Euripide, che certamente Seneca tenne presente, insieme con un’altra (*Ippolito velato*) di cui non conosciamo che minimi frammenti; ma in Euripide Ippolito entra sulla scena con tutto il suo seguito, mentre in Seneca entra da solo, e proprio di questo approfitta la Nutrice per abbordarlo e cercare di indurlo ad accettare i *iura Veneris*.

<sup>33</sup> O almeno, per così dire, alternativa, come in Properzio 2, 19, 17: *iam nunc venabor; iam nunc me sacra Dianae / suscipere et Veneris ponere vota iuvat*, “ora mi darò alla caccia, ora voglio seguire i sacri gusti di Diana e lasciar perdere quelli di Venere”. E forse quasi per

lito si pieghi all'amore, in particolare, potremmo osservare, che *in iura Veneris redeat*. Tanto più che, come accennato, l'*Ippolito* pervenutoci di Euripide si apre con un prologo di Afrodite (= Venere), la quale annunzia esplicitamente l'evento e l'esito tragico come una sua vendetta personale nei confronti di Ippolito, che non la onora a dovere, 'infatuato' come è di Artemide e della sua castità; e così lo stesso personaggio di Fedra in Euripide appare decisamente come strumento e vittima involontaria del piano vendicativo di Afrodite, ed esonerata, di conseguenza, dalla responsabilità di una colpa personale. Nella tragedia di Seneca appare invece tutto più 'umano': se è vero che il Coro, come abbiamo visto, riconosce la sovrana potenza universale di Cupido, a cui la volontà umana (e divina) non è (generalmente) in grado di resistere, è sintomatico che titolare di tale potere sia presentato il figlio della dea (non Venere stessa), il cui nome non è altro che ipostasi della passione come tale<sup>34</sup>. e di questa ipostasi è sostanzialmente rappresentata solo l'universalità, magari la capricciosità (peraltro invincibile), mai una volontà punitiva o vendicativa. In altri termini, è ipostasi della passione che nasce comunque dall'interno, magari come istinto incontrollabile, ma non da una volontà esterna, tanto meno divina.

Si è giunti a ravvisare nella preghiera della Nutrice un atto di «grave irreligiosità (di Seneca), poiché la dea è violata nella sua natura divina, è incitata a rinnegare i fondamenti che la definiscono, la pudicizia cioè e la castità»<sup>35</sup>; o una manifestazione di sostanziale agnosticismo, in quanto gli dèi «entrano nella vicenda (delle tragedie di Seneca) soprattutto come ingredienti tecnici tradizionali, senza incidere direttamente, com'era stato in precedenza, sui comportamenti umani, che mantengono una sostanziale autonomia»<sup>36</sup>. Tenterei una spiegazione più semplice.

La vecchia balia rappresenta, genericamente, l'uomo (la donna) comune<sup>37</sup>, e quindi anche la sua religiosità<sup>38</sup>. Diana era a Roma (come del resto Artemide in area di civiltà greca<sup>39</sup>) tra le dèe più 'popolari', con santuari tra i

farle un 'dispetto' nella scena qui sopra richiamata di Euripide Ippolito saluta Artemide ripetutamente come "bellissima, bellissima fra le dee d'Olimpo", un epiteto che Paride nel noto "giudizio delle dee" aveva attribuito ad Afrodite...

<sup>34</sup> *Cupido* non è altro che personificazione al maschile dell'astratto verbale (usato come maschile o femminile) *cupido*, -inis, da *cupere*, "desiderare con passione".

<sup>35</sup> R. Giomini, *Saggio sulla "Fedra" di Seneca*, Roma 1957, p. 58.

<sup>36</sup> De Meo, op. cit., p. 150.

<sup>37</sup> «Elle appartient à l'humanité moyenne» scrive Grimal, op. cit., p. 17, tratteggiando il profilo, nel quale calca anzi forse troppo la mano sulla sua "anima servile".

<sup>38</sup> Anche il Coro che la invita è costituito di donne 'comuni', sebbene la convenzione tragica assegni ai canti corali un linguaggio tendenzialmente 'aulico'.

<sup>39</sup> Basti richiamare il noto episodio narrato negli *Atti degli Apostoli* (19, 23-40) del tumulto sollevato a Efeso contro la predicazione cristiana da parte della 'corporazione' degli

più frequentati<sup>40</sup>. La stessa molteplicità delle attribuzioni ne doveva fare una sorta di dea ‘jolly’: e in fondo la gente comune non doveva trovare tanto contraddittorio che fosse considerata sovrana di monti e boschi isolati (e quindi in essi residente di preferenza, e tendenzialmente ‘vergine’, proprio in quanto appartata dalle ordinarie relazioni umane), e insieme protettrice dei parti, come del resto appare anche in un canto liturgico solenne, ma destinato a una liturgia pubblica (per tutto il popolo) come il *Carmen saeculare* di Orazio. Ora, è normale che un fedele del popolo rivolga al dio che sente più vicino (oggi al santo, come un s. Nicola) qualsiasi preghiera di cui avverta il bisogno, a prescindere dalle attribuzioni o ‘competenze’ specifiche (ovvero contrarie) di quel dio (di quel santo...). Lo stesso Orazio, nella deliziosa odicina 3, 22, consacra a Diana il pino che ombreggia la sua villa, con il sacrificio annuale di un maiale domestico: si è giustamente osservato che né Orazio fa mai professione di cacciatore, né offre in sacrificio un cinghiale bottino di caccia, bensì appunto un animale di allevamento domestico. D’altra parte, nella prima strofe invoca la dea anzitutto come “vergine custode di monti e boschi”, quindi, con formula più ampia, come protettrice invocata dalle partorienti<sup>41</sup>, infine come *diva triformis*, con lo stesso epiteto conclusivo adoperato dalla Nutrice<sup>42</sup>: dunque uno schema sostanzialmente analogo, sebbene come secondo aspetto della dea sia presentato nella nostra preghiera quello dell’astro notturno (in luogo della assistenza alle partorienti), anche in funzione dei successivi ‘auguri’.

Ad una considerazione più attenta, tuttavia, una invocazione a Diana appare anche strettamente pertinente e unica coerente allo specifico contesto drammaturgico ideato da Seneca. Diana infatti è l’unica dea di cui Ippolito si riconosce *cultor*, l’unica che venera e a cui si assimila: dunque non si può giungere al cuore di Ippolito se non attraverso Diana, perché nessun’altra egli ascolterebbe (l’*Ippolito* pervenutoci di Euripide moveva infat-

artigiani che prosperava intorno al culto assai popolare di Artemide (“colei che venera tutta l’Asia e il mondo intero”), di cui lì sorgeva un tempio famoso.

<sup>40</sup> Come quello sull’Aventino nell’Urbe, o la *Diana Nemorensis* ad Ariccia, il cui mito di fondazione era dato da Virgilio (*Aen.* 7, 764), proprio in relazione alla vicenda di Ippolito.

<sup>41</sup> Commentando appunto l’ode di Orazio R. G. M. Nisbet - N. Rudd, *A Commentary on Horace: Odes, Book III*, Oxford 2004, p. 258, osservano che era «a familiar paradox», “un paradosso usuale”, che proprio una dea vergine fosse invocata durante il parto, come del resto rilevava espressamente già Servio (*ad Verg. Aen.* 3, 73): *cum Diana sit virgo, tamen a parturientibus invocatur*, “sebbene Diana sia una vergine, tuttavia è invocata dalle partorienti”.

<sup>42</sup> Oltre che in Ovidio e altri poeti, l’epiteto è documentato anche in due iscrizioni, una metrica da León in Spagna (*CE* 1526: *Delia virgo triformis*: in una dedica di cacciatore), una in prosa da Belgrado, dedica di un soldato a *Deam Hecatē triviam triformem* (proprio il nostro *Hecate triformis*, ma difficilmente questo legionario avrà conosciuto le tragedie di Seneca...). Doveva quindi essere entrato nell’uso corrente, forse a partire dall’uso liturgico.

ti dalla noncuranza ostentata di Ippolito per Venere, che quindi decide di vendicarsi di lui). E in quanto unica dea di Ippolito, ad essa o ai suoi costumi ‘venatori’ intende assimilarsi la stessa Fedra nel delirio che precede appunto la preghiera. Per ‘piegare’ Ippolito non ci si può quindi rivolgere che a Diana, provando supplichevolmente ad ingraziarsela, anche a costo di apparire irriverenti, perché le si chiederebbe di andare contro sé stessa<sup>43</sup>. Questo mi sembra il senso dell’invito del Coro a *placare l’agreste numen* della *dea virgo*: il verbo va inteso non in riferimento a una precedente collera o irritazione, bensì nel senso, bene documentato e anzi fondamentale, di “conciliare, ingraziarsi, rendere favorevole” la volontà (sebbene ‘selvatica’) della dea (sebbene ‘vergine’). Potremmo porre la domanda inversa: se non a Diana, a quale divinità avrebbe dovuto rivolgersi la Nutrice? A Venere? Per provocare un conflitto fra dee, come in Euripide? Seneca non deve averlo ritenuto dignitoso, né lo riterrebbe una persona del popolo. No, meglio affrontare direttamente la ‘responsabile divina’ della situazione, per l’appunto della misoginia di Ippolito.

E con astuta psicologia femminile e popolana sviluppa la sua preghiera la Nutrice, cominciando col ‘femminilizzare’ in tutti i modi i tratti ‘mascolini’ che le aveva attribuito Ippolito nella sua preghiera: insiste infatti sul suo aspetto, per l’appunto ‘femminile’, di Luna, e ne richiama cursoriamente anche l’altro nome femminile di *Hecate* (associato alla magia, anch’essa tipicamente femminile). Poi procede gradualmente, come abbiamo osservato, a chiederle di agire sull’*animus* del suo devoto (e arcigno) Ippolito, fino alla menzione esplicita, quasi brutale, della sua divina ‘avversaria’ e dei suoi ‘diritti’; ma proprio qui, chiudendo il verso stesso in cui dichiara i diritti di Venere (*iura Veneris*), sollecita energicamente Diana a manifestare in questo la sua ‘forza virile’: *huc vires tuas / intende*. In posizione iniziale di rilievo, questo *huc* appare in implicita antitesi al luogo in cui Ippolito aveva tanto insistito nel rappresentare il dispiegamento delle *vires*, della ‘forza’ di Diana, ossia nei boschi per la caccia; come a dire: dispiega qui, con l’animo di Ippolito (piuttosto che con le fiere nei boschi), quella forza (maschile) che manifesti abitualmente nella caccia. Nella determinazione della richiesta, d’altra parte, la Nutrice si ferma qui: non senza acume psicologico evita di indicare o alludere in qualsiasi modo alla persona determinata che ha tanto interesse a una ‘conversione’ di Ippolito (tutto il contesto e il tono della preghiera esclude che possa essere lei stessa). Forse

<sup>43</sup> In fondo, un criterio analogo a quello che presiede alla prassi religiosa tipicamente romana della *evocatio* o della *exoratio*, che consiste nel cercare di trarre dalla propria parte gli dèi di una città assediata dal proprio esercito, per poterla espugnare, magari promettendo in cambio una parte del bottino in forma di offerta sacrificale: vd. il commento a Liv. 5, 21, 3 di R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy, Books 1-5*, Oxford 1970<sup>2</sup>, pp. 673-5.

perché neanche con la dea poteva tradire il segreto confidatole da Fedra; forse lo riteneva troppo compromettente, perché nel caso specifico l'amore non corrisposto sarebbe stato un amore incestuoso, e poteva essere davvero 'troppo' chiedere a Diana non solo di rendere Ippolito aperto alla legge universale di Venere, ma anche disponibile a una relazione eticamente inaccettabile. Alla soluzione finale avrebbe magari provveduto Cupido con le sue frecce, se solo Ippolito si fosse indotto ad 'abbassare la guardia'...

Tornando alla preghiera, anche i successivi ottativi di 'contraccambio' si dispiegano secondo sensibilità e saggezza (direi anche astuzia) tutta femminile: si parte da un augurio di bellezza nel volto luminoso e nell'aspetto nitido della dea come 'luna' nelle sue varie fasi; segue l'augurio di non cadere preda di violenza da parte delle maghe, quasi invidiose del suo aspetto avvincente nella nobile funzione di 'nocchiera' notturna; infine, in un solo verso densissimo nella allusione, un augurio quasi 'ricattatorio' (al limite della malizia), come a dire: attenta, grande dea 'verGINE', anche tu cadesti una volta nella (universale) passione d'amore, e anzi per un vile pastore: che vergogna! E io, donna come te, so che gli uomini, vigliacchi e presuntuosi, in questi casi menano vanto (*gloriam ferat*), come se fosse merito loro (e non, per l'appunto, potere di Venere, o piuttosto del capriccioso Cupido). Ecco, ti auguro di cuore, prego io stessa perché questo non accada mai più; ma tu allora ascolta la mia preghiera e aiuta il mio approccio, piega l'animo del tuo devoto a rendersi disponibile all'amore di una donna, una donna umana come lui: e qui si può nascondere una intima allusione alla diversa condizione di Fedra, in fondo una regina che si innamora di un principe come è naturale (se non fosse figlio di suo marito...), allusione che poteva cogliere lo spettatore (o lettore), ma rimaneva prudentemente taciuta alla destinataria della preghiera.

La tradizione di studio delle letterature classiche si è generalmente indirizzata con preferenza quasi esclusiva alla ricerca di fonti e modelli culturali, di intertesti, ipotesti e paratesti, di echi influssi e allusioni di ogni genere, sempre nell'ambito della stessa produzione letteraria, sia confrontando quella pervenutaci, sia interrogando i frammenti e le notizie di quella perduta (senza paragone più vasta). Così è accaduto anche per la nostra *Fedra* di Seneca. Naturale e necessario il confronto con l'unica tragedia greca sul medesimo soggetto pervenutaci, l'*Ippolito* di Euripide, che vinse il primo premio nel 428 a. C., mentre una sua tragedia dal medesimo titolo, presentata alcuni anni prima, non ebbe successo: è verosimile che Euripide pensasse (e riuscisse) a riscattarsi con qualche modifica nella trama e conduzione, anche se poco si può definire con certezza dagli assai scarni frammenti. Ma s'intende che si è almeno provato a ritrovare o ipotizzare in questo *Ippolito* perduto la fonte dell'una o dell'altra delle numerose e profonde divergenze o 'innovazioni' che si riscontrano tra la nostra *Fedra* e

l'*Ippolito* conservato (anche, ad esempio, per l'attribuzione della seconda preghiera). È andata perduta pure una *Fedra* di Sofocle, che avrebbe suggerito anzitutto il diverso titolo della tragedia di Seneca, e poi almeno un elemento significativo per la 'giustificazione' della protagonista, che in Sofocle agirebbe ritenendosi, sostanzialmente, vedova di Teseo<sup>44</sup>, in quanto non poteva pensare che riuscisse a tornare dal regno dei morti, in cui si era volontariamente recato (da vivo)<sup>45</sup>. In lingua latina poi Seneca non poteva certamente ignorare la quarta *Lettera* in versi elegiaci di Ovidio<sup>46</sup>, che questi immagina inviata da Fedra a Ippolito per manifestargli la sua passione e implorarlo a corrisponderle: meriterebbe anzi un confronto serrato e puntuale tra i due testi, sia sul piano linguistico che tematico<sup>47</sup>, anche per le specifiche connotazioni psicologiche di Fedra, che Seneca trovava in Ovidio, e che variamente accoglie o modifica in funzione della sua trama e dell'agone scenico.

Ma per le nostre preghiere, nel loro esplicito sviluppo come tali (ossia non come semplici invocazioni cursorie), non possiamo indicare, né abbiamo elementi per ipotizzare fonti o modelli specifici. Una sola notizia pertinente avremmo da uno scolio a Teocrito, che attesta la presenza nell'*Ippolito* perduto di Euripide di una invocazione di Fedra a Selene (Luna), "come era prassi per le donne innamorate": si parla però solo di 'invocazione' e non di preghiera (strutturata), né vi è citato un pur minimo segmento testuale che consenta di avvertirne qualche risonanza in Seneca.

Mi sembra dunque che siamo nelle condizioni di ricorrere alla ipotesi di un'altra fonte (non letteraria) di 'ispirazione', generalmente trascurata, forse perché appare non definibile: mi riferisco alla esperienza della vita quotidiana, delle persone che si incontrano e delle loro azioni e relazioni che si osservano intorno a noi<sup>48</sup>; una osservazione peraltro che dichiara ripetutamente lo stesso Seneca nelle opere filosofiche, ma che si può ravvisare talora anche quando non la dichiara. In altra circostanza mi è capitato di segnalare che egli una volta, per definire la funzione e attività giudiziaria

<sup>44</sup> È la tesi specialmente sostenuta da A. Casanova, cit. sopra a nota 12.

<sup>45</sup> Inoltre si ha notizia, senza alcun frammento, di un *Ippolito* del poeta tragico Licofrone, del IV sec. a.C.

<sup>46</sup> Opportunamente nella edizione citata di Coffey – Mayer ne è riprodotto in appendice il testo integrale (pp. 204-208), ma senza commento.

<sup>47</sup> A un molteplice confronto con il modello ovidiano Gamberale dedica la seconda parte del suo contributo, art. cit., pp. 70-79, con illuminanti osservazioni estese anche ad altri testi del poeta agusteo.

<sup>48</sup> Come discutevo a proposito di un'altra tragedia di Euripide in M. Massaro, *Una terza via: epigrafia e letteratura in parallelo (l'Alceste di Euripide e i CLE)*, in X. Gómez Font - C. Fernández Martínez - J. Gómez Pallarès (eds.), *Literatura epigráfica. Estudios dedicados a Gabriel Sanders*, Zaragoza 2009, pp. 225-251.

del *princeps* (rivolto a Nerone), adopera la medesima espressione che ritroviamo nell'elogio sepolcrale di uno schiavo della sua epoca: doveva essere dunque una espressione (e un pensiero) che circolava fra la gente comune<sup>49</sup>.

Così la nostra seconda preghiera: è certamente stilizzata con le risorse della buona retorica, e nobilitata da un degno linguaggio di tradizione letteraria 'alta' e riconosciuta; ma la natura 'popolana' del personaggio che la pronuncia si manifesta nella sua trama di pensieri e di immagini (direi anche di 'ammiccamenti'), in segnali di adattamento del linguaggio liturgico tradizionale alla propria sensibilità e alla situazione del momento, nella progressiva esplicitazione della richiesta con linguaggio sempre più libero, confidenziale e deciso insieme, fino a un atteggiamento come di complicità tra donne.

Ma anche la prima preghiera vale a 'scolpire' efficacemente il personaggio così diverso, opposto, di Ippolito, la sua totale autoreferenzialità, che semplicemente proietta nella dea, in cui vede riflesso, in fondo, sé stesso. Quando finisce di dare gli ordini per la caccia, si rivolge sì a Diana, per averla 'divina' compagna, ma non fa in sostanza che continuare a immaginare lo scenario del suo 'trionfo' venatorio: egli prega solo per il suo successo, quasi 'nelle vesti' di Diana. Ci viene in mente la preghiera del fariseo nel Vangelo (Lc. 18, 11): ti ringrazio, Signore, perché non sono come gli altri, osservo, *ad abundantiam*, tutte le prescrizioni della Legge, sono più bravo degli altri, più bravo di tutti, e in particolare di quel peccatore lì in fondo; come a dire: quasi quasi mi sento perfetto come Te (come Ippolito si sente una Diana). Con le debite distinzioni (anche perché il Vangelo suppone comunque l'assoluto monoteismo ebraico), un analogo atteggiamento Egocentrico e autoreferenziale. Viceversa, per la preghiera della Nutrice viene in mente la donna cananea (Mc. 7, 24-30; Mt. 15, 21-28): anche questa si rivolgerebbe a un 'dio' improprio, in quanto non 'appartenente' al suo popolo, come le fa rilevare Gesù stesso; e insieme anche questa prega a favore di altri (sua figlia, come la Nutrice per la sua padrona); ma nondimeno insiste, tenace, e la passione che la anima la induce a mettere in atto tutte le sue risorse di persuasione, dall'atto di adorazione gettandosi ai piedi di Gesù, a una risposta acuta, che nasce da una sensibilità e uno spirito di osservazione pratica, quotidiana, tipicamente femminile.

R. Mayer giunge a osservare che la preghiera della Nutrice, che egli attribuisce a Fedra, è «dopo tutto, irrilevante nello sviluppo drammatico, giacché Diana-Hecate non converte Ippolito» (op. cit., p. 128)<sup>50</sup>. Ma perché

<sup>49</sup> M. Massaro, *La storia dal basso: elogia humiliorum nel colombario urbano degli Statilii*, in *Scritti di storia per Mario Pani*, Bari 2011, p. 302.

<sup>50</sup> Da parte sua invece, G. Williams, *Poet and audience in Senecan tragedy: Phaedra 358-430*, in T. Woodman - J. Powell (ed.), *Author and audience in Latin literature*,



mai una preghiera avrebbe funzione drammaturgica solo se esaudita? Anzi, una preghiera non esaudita potrebbe accrescere la drammaticità della azione, come qui accade in effetti. La validità di una preghiera si misura dalla sua autenticità; la funzione drammaturgica si esplica anzitutto (e in modo sufficiente a giustificarla) nella rivelazione del carattere del personaggio che la pronuncia, a prescindere dagli effetti che ne possono seguire (o non seguire) nello sviluppo della azione scenica. Sotto questo aspetto, infatti, neppure la preghiera di Ippolito avrebbe funzione drammaturgica: quando Ippolito riappare sulla scena dopo la caccia, nulla fa sapere al pubblico di come è andata la battuta (neppure mostrando anche solo un'aria di trionfo), né lui o altri vi accennano in seguito.

‘Dimmi come preghi, e ti dirò chi (come) sei’: adattando un noto detto, per l'appunto, popolare (ma sulla linea di massime analoghe frequenti nelle sue opere filosofiche), mi sembra che si possa così sintetizzare l'intento profondo che ha mosso Seneca ad affidare proprio a due preghiere (alla medesima divinità) la caratterizzazione profonda dei due personaggi tra i quali si muove, in effetti, il dramma personale della passione di Fedra: Teseo, con la sua tardiva comparsa sulla scena, servirà solo a provocare l'esito tragico della vicenda (la ‘catastrofe’), rimanendo esterno al conflitto psicologico in quanto tale, che investe solo, con le rispettive posizioni ‘sentimentali’ ed etiche, Fedra, Nutrice e Ippolito.

*Così nel modo di pregare di Michele Bevilacqua cogliamo e ricordiamo la dimensione più profonda della sua personalità.*

Cambridge 1992, p. 148, ritiene di non potere spiegare la ‘improprietà’ («inappropriateness») di questa preghiera che con un intento ‘comico’ («there is a hilarious element in this solemn ritual») di Seneca, il quale presenterebbe la Nutrice addirittura come una *lena* (una “mezzana” (?)).

## INDICE

MARIO GENNARO SUPERBO, <i>Sindaco</i> Minervino Murge per Michele Bevilacqua, illustre Concittadino	pag. 7
SAVERIO SGARRA Michele Bevilacqua Presidente dei Laureati Cattolici di Andria	» 9
LUCIA PORRO Cenni biografici su Michele Bevilacqua e Maria Porro	» 11
MARIZIA BEVILACQUA con VINCENZA e ANNALISA Ricordando nostro Padre	» 13
MICHELE BEVILACQUA Gli <i>Indigitamenta</i>	» 19
PASQUA COLAFRANCESCO La stanza di Michele	» 29
LEOPOLDO GAMBERALE Ti sia leggero il cielo	» 31
DOMENICO LASSANDRO Sul tradurre: noterella	» 45
ALDO LUISI Lingua Latina, oggi	» 49
MATTEO MASSARO Preghiere a confronto (nella <i>Fedra</i> di Seneca)	» 59
LUIGI PIACENTE Ovidio agli albori della storiografia letteraria	» 81
GIUSEPPE AGOSTINO POLI L'Italia postbellica. Gli anni dell'attività politica di Michele Bevilacqua	» 89
PASQUALE PORRO Angeli e triadi. Una nota sull'ordinamento delle gerarchie angeliche nel <i>Convivio</i> di Dante	» 103
LUIGI RENNA Michele Bevilacqua: le radici e i frutti di un'esistenza credente	« 123
ANTONIO ZINGARELLI Macrobio e il Cristianesimo. Rileggendo una monografia di Michele Bevilacqua	» 127