

SE LUCREZIA INCONTRA FEDRA: LA RISCRITTURA DEL MITO IN UNA TRAGEDIA ANONIMA DEL PRIMO XVII SECOLO FRANCESE.

Laura Rescia

Università degli Studi di Trento

Quid faciat? pugnet? vincetur femina pugnans.
Clamet? at in dextra, qui vetet, ensis adest.
Effugiat? positus urguntur pectora palmis,
tunc primum externa pectora tacta manu.

Così Ovidio descrive l'angoscia di Lucrezia¹, nel momento della violenza usatale da Sesto Tarquinio: la vicenda dello stupro della matrona romana, che preferì il suicidio al disonore, e sul cui corpo Bruto invitò il popolo alla sollevazione contro il tiranno, è esemplare della complessa articolazione tra mito e storia. Eroina della fedeltà femminile e dell'onore, ma evocata altresì, fin dal suo apparire nelle *Storie* di Tito Livio², quale emblema della libertà personale e politica, la figura di Lucrezia è inestricabilmente connaturata al mito della nascita della Repubblica, elemento che spiega il favore e l'interesse da essa suscitato nella Francia nel periodo rivoluzionario. L'itinerario diacronico del mito e la sua emergenza nelle letterature europee, francese, inglese e tedesca in modo particolare, è già stato ben indagato³: vorremmo tuttavia soffermarci su un testo teatrale, *Tragédie sur la mort de Lucesse*, di cui la critica si è meno occupata, per analizzarne precisamente l'articolazione mitica.

La *pièce* offre diversi motivi d'interesse: mai stampata all'epoca della sua composizione, ad opera di un anonimo, affidata a un manoscritto di non facile decifrazione, ha dovuto attendere un'edizione moderna⁴ per rivelare tutta la sua complessità. Nell'introduzione alla sua edizione De Capitani, dopo aver avvalorato l'ipotesi già formulata da Dabney⁵ circa la data di composizione della tragedia, da situarsi tra il 1589 e il 1610, e aver proposto se non un nome, almeno un ruolo per l'anonimo, dietro al quale si celerebbe un *régent de collège*, analizza nei dettagli la struttura drammaturgica dell'opera, mettendone in risalto i caratteri fondamentali: le cifre stilistiche della tragedia umanista, e in particolare del tragico oratorio, si coniugano con un tentativo di trasformazione di tali stilemi, operato attraverso innovazioni linguistiche, e soprattutto contaminazioni del comico nel registro tragico. Per quanto riguarda la narrazione mitica, De Capitani inserisce la *pièce* nel *continuum* delle tragedie francesi dedicate al mito tra il 1566 e il 1638, da *Lucrece* di Nicolas Filleul (1566) a *La Lucesse Romaine* di Urbain Chevreau (1638) per

¹ OVIDIO, *I Fasti, Libri I-V* edizione e traduzione a cura di F. Bernini, Bologna, Zanichelli, 1983; II, vv. 801-804.

² TITO LIVIO, *Storie*, a cura di L. Perelli, Torino, UTET, 1974, I, 57, 4-59, 5.

³ Cfr. H. GALINSKI, *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, in *Sprache und Kultur der Germanisch-Romanischen Völker*, Breslau, B. Germanistische Reihe, Band III, 1932; l'articolo *Lucretia* in E. FRENZEL, *Stoff, Motiv und Symbolforschung*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963; I. DONALDSON, *The Rapes of Lucretia: a Myth and its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982; R. G. LANA ZARDINI, *Bruto nel Rinascimento ovvero il regno di Lucrezia*, in AA. VV., *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni*, «Atti del Convegno internazionale, Verona, 3-5 maggio 2001», a cura di F. Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 21-58.

⁴ *Tragédie sur la mort de Lucesse*, texte établi, annoté et présenté par P. De Capitani, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996. Si veda inoltre P. DE CAPITANI, *Un'inedita interpretazione del tragico all'epoca di Enrico IV: la «Tragédie sur la mort de Lucesse»*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi, Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991», a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1993, pp. 311-325.

⁵ L. E. DABNEY, *An Anonymous Sixteenth Century French Play on the Death of Lucretia*, in «Modern Language Notes», Vol. 59, No. 7 (Nov., 1944), pp. 448-454; ID., *French Dramatic Literature in the Reign of Henry IV. A Study of the Extant Plays Composed in French Between 1589 and 1610*, Austin, The University Cooperative Society, 1952, pp. 198 e segg.

finire con la *Lucesse* di Pierre Du Ryer (1638)⁶, indicando nell'*Hippolyte* di Robert Garnier una delle fonti d'ispirazione dell'anonimo⁷.

È precisamente su questo punto che intendiamo soffermarci, per indagare meglio tale ipotesi, nel tentativo di introdurre una distinzione tra l'influenza del testo letterario di Garnier e invece l'irradiazione del mito di Fedra su quello di Lucrezia nella *Tragédie*. Nella rilettura del mito fondativo della Repubblica romana da parte dell'anonimo, è possibile individuare quale ruolo abbia svolto il mito di Fedra, nei suoi elementi espliciti e impliciti, rintracciabili nelle strutture simboliche e soggiacenti alla diegesi letteraria?

Per affrontare tale prospettiva critica, crediamo opportuno soffermarci con una premessa sulla questione della definizione del mito, nonché su alcune problematiche relative al fecondo incontro di mito e letteratura.

Ci rifacciamo a quella corrente di *mythocritique*, molto rappresentata in Francia, in particolare dai lavori di Gilbert Durand e Pierre Brunel. Tratteremo pertanto il mito non solo (o non tanto) come narrazione che si distanzia dalla verità storica, quanto come segmento dell'esperienza umana, esemplare e significativo perché rappresentativo di un conflitto o di un problema permanente nell'essere umano⁸. Questa esperienza viene ricostruita a partire da un nucleo costitutivo di invarianti (o mitemi), che rendono il mito riconoscibile nelle sue trasmigrazioni spazio-temporali⁹, a cui vanno aggiunti un numero imprecisato di ulteriori mitemi, che si costituiscono come varianti, modellate sulla base di fattori esterni alla narrazione mitica, determinati dalla dimensione storica e geografica in cui il mito si ricompone, o dalla personale sensibilità di colui che se ne fa tramite. Alla costellazione mitemica di base, si aggiungono dunque una serie di elementi storicamente determinati, che riattivano il mito, e lo declinano ancorandolo alle realtà e alle società che lo accolgono. Il mito classico parla all'uomo contemporaneo in funzione della sua forza intrinseca, ma la contemporaneità si sente chiamata a rileggerlo e riproporlo attraverso la sua attualizzazione: la catena di trasmissione del mito può talora interrompersi, e in tal caso esso rimane silente, inerte, disattivato, in attesa del momento opportuno per riesprimersi, quando si verificasse una felice congiunzione tra i suoi mitemi costitutivi e variabili. La dialettica tra la conservazione del nucleo mitemico originario e l'annessione di variabili è precisamente ciò che ci interroga, permettendoci di entrare nel dialogo tradizione-modernità, di ritrovare l'eco di un passato riconoscibile anche sotto diverse spoglie, che ripropone un conflitto o una problematica irrisolti.

Il mito ha una sua forza intrinseca, ciò che Brunel ha chiamato «pouvoir d'irradiation»¹⁰, un'energia propulsiva che gli permette di attraversare epoche diverse, ma altresì di ispirare l'immaginario di colui che lo racconta: è così che nelle pieghe della narrazione si rivelano i dettagli di una fonte d'ispirazione che è «le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite»¹¹. Se accettiamo tale assunto, potremo affermare che il mito si «faccia dire» ben al di là dell'intenzione del narratore, irradiandosi negli interstizi del racconto, ed informandolo di sé e del conflitto di cui è portatore.

Se alcuni hanno sostenuto che nel momento stesso della sua deritualizzazione e desacralizzazione, e dunque della sua entrata in letteratura, il mito perde l'intensità che lo

⁶ Le tragedie rivali di Chevreau e di Du Ryer furono entrambe rappresentate nel 1636, l'una all'Hôtel de Bourgogne, l'altra al Théâtre du Marais, cfr. R. G. LANA ZARDINI, *op. cit.*, p. 23.

⁷ *Tragédie*, cit. pp. 21-27. Tale ipotesi, già avanzata da Dabney, è ripresa anche da R. G. LANA ZARDINI, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁸ Ci sembra ancora pertinente la proposta di C. Astier relativa a tre componenti essenziali, rilevabili in ogni mito letterario: intensità, espressione di conflitti, elementarità della struttura del nucleo mitemico di base, cfr. C. ASTIER, *Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique*, in AA. VV., *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Paris, Du Rocher, 1988, pp. 1049-1058.

⁹ Sebbene Brunel consideri il mito come espressione di una sola dimensione culturale, possiamo postulare, all'interno di una stessa area culturale, la sua declinazione sulla base della cultura nazionale, o di sottoculture d'appartenenza del narratore (ad es: protestantesimo/cattolicesimo).

¹⁰ P. BRUNEL, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 82.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

contraddistingue, degradandosi a semplice narrazione, crediamo invece che il vero passaggio di depotenziamento del mito sia legato alla soluzione del conflitto che esso propone. Il mito s'inabissa quando non sa più parlare a colui che lo ascolta, ovvero quando il conflitto che lo costituisce non è più significativo: è allora che diventa arcaico, e il suo nucleo mitemico di base si smembra, destinato alla dissoluzione oppure alla ricomposizione in un nuovo nucleo mitemico: è la nascita del mito moderno, che eredita alcuni materiali classici, ma ristrutturata la domanda di fondo del nucleo primigenio per trasformarla in un rinnovato interrogativo. Così, parliamo di Don Giovanni come mito moderno, benchè più volte si sia evidenziato il suo rapporto con i miti di Narciso e di Sisifo. Se la confusione dei miti è un rischio che non deve tentare il critico, è tuttavia nota la loro specifica capacità a richiamarsi, attraverso la ragnatela di connessioni tematiche e mitemiche di cui sono intessuti. I miti possono dirsi apparentati quando condividano almeno uno dei mitemi del nucleo di base: così l'affinità tra Narciso e Pigmaliione risiede nel comune amore per un'immagine, per Faust e Don Giovanni nella sfida al trascendente; parleremo invece di sincretismo mitico, utilizzando la felice terminologia di Gilbert Durand, per indicare il fenomeno in base al quale due o più miti si accostano fino a sovrapporsi parzialmente, rinunciando infine ad un certo numero di mitemi per ricomporsi in una nuova configurazione, nata dai tratti essenziali dei due miti primigeni.

Occorre infine chiarire che se il motivo (o mitema) è l'unità minima costituente il significato del mito, il tema è più generale e più astratto. Così, il tema della libertà e del libero arbitrio è comune a Don Juan, a Faust e alla nostra Lucrezia; ma il nucleo mitemico di quest'ultima non rivela affinità con i primi due, mentre è possibile individuare tratti in comune con il mito di Fedra. Ci soffermeremo dunque su questa affinità mitica, prima di passare a considerare il nostro testo, analizzandone le peculiarità, per chiederci quanto esso rifletta tale parentela, e come questa informi la narrazione dell'anonimo.

FEDRA E LUCREZIA: DUE MITI APPARENTATI?

Fin dal loro apparire nella letteratura latina, Fedra e Lucrezia sembrano possedere la capacità di richiamarsi ed evocarsi. Nella sua tragedia, Seneca fa un riferimento implicito a Lucrezia allorché Fedra, seguendo il consiglio della nutrice, mette in atto la calunnia nei confronti di Ippolito: al cospetto di Teseo, manifesta la sua intenzione di suicidarsi e, dopo molte titubanze e ripetuti inviti del consorte a rivelare il motivo di tale comportamento, rivela:

temptata precibus restiti; ferro ac minis
non cessit animus: uim tamen corpus tulit.¹²

in evidente affinità con l'idea che Livio aveva prestato a Lucrezia:

ceterum corpus est tantum violatum, animus insons;¹³

Ma le corrispondenze che presiedono ai due circuiti mitici non si fermano qui: proponiamo il loro confronto sulla base delle relative sequenze mitemiche costitutive, considerate come le componenti sufficienti e necessarie alla loro identificazione, e presenti nelle diverse riscritture:

FEDRA

LUCREZIA
(a. competizione)
(b. vittoria della castità¹⁴)

¹² L. A. SENECAE, *Phaedra*, in *Tragoediae*, éd. O.Zwierlein, Oxford, Clarendon, 1986; a. III, vv. 891-893.

¹³ TITO LIVIO, *op. cit.*, I, 58, 7.

1. desiderio incestuoso	1. passione legittima / desiderio illegittimo
2. confessione	2. minaccia di morte o calunnia
3. rifiuto	3. stupro
4. calunnia	4. suicidio
5. suicidio/morte	5. vendetta
	6. caduta del tiranno

Il raffronto ci consente di far emergere discrasie e comunanze.

Già nel primo elemento costitutivo, Fedra si costituisce come antitesi di Lucrezia: non solo perché l'asse del desiderio illegittimo si rovescia (da maschile a femminile e viceversa), ma altresì perché Lucrezia incarna precisamente l'opposto del desiderio illecito di Fedra: l'amore coniugale, e la *coniunctio* fisica e spirituale su cui esso si basa. Questa dimensione è particolarmente sviluppata nella riscrittura ovidiana, che tratteggia una sposa appassionata, fedele ma non casta: la sensualità della Lucrezia di Ovidio si evince dalla sua incitazione alle ancelle, affinché filino velocemente la lana con cui ella stessa tesserà il saio destinato a Collatino, metaforizzante il caldo abbraccio coniugale; e se trema nell'immaginare il consorte nei pericoli della battaglia, al suo inaspettato arrivo gli si getta al collo¹⁵.

Lucrezia dunque desidera, anche carnalmente: ma malgrado la provata fedeltà, il suo corpo verrà compromesso, insopportabilmente e irrimediabilmente, almeno ai suoi occhi. Per Fedra, invece, mai vi sarà compromissione corporea, e, ad eccezione della versione senecana, ove sviene nelle braccia d'Ippolito, neppure contatto con quel giovane corpo da lei illecitamente anelato: adultera nel desiderio, Fedra è assolutamente casta nella dimensione corporea.

In assenza di Collatino, come abbiamo detto poc'anzi, Lucrezia è operosa, mentre in assenza di Teseo, Fedra concepisce il suo colpevole desiderio per Ippolito, divenendo in molte versioni del mito assolutamente inattiva: i gomitoli di lana che circondano Lucrezia e le sue ancelle¹⁶ scivolano dalle mani della Fedra senecana¹⁷.

Se il desiderio incestuoso del mito di Fedra corrisponde a quello illegittimo di Sesto nel mito di Lucrezia, la castità d'Ippolito risponde alla fedeltà di Lucrezia: è indisponibilità del corpo, nel primo caso per qualunque donna, nel secondo per qualunque uomo che non sia Collatino. È dunque inaccessibilità per il desiderante, destinato ad essere comunque vinto (o vinta) nella vicenda di tentata o estorta seduzione. Fedra, infatti, è sconfitta, e la sua caduta implica non soltanto la sua morte, ma altresì la perdita di chi la circonda: quando Fedra si suicida, Teseo rimane in preda al suo sentimento di colpa, e Ippolito ha già perso la sua giovane vita (in alcune versioni del mito, stessa sorte spetterà alla nutrice). Sesto perderà se stesso nell'ignominia derivatagli dal suicidio di Lucrezia, e la sua disgrazia si irradierà, con la conseguente fine del potere del padre. Lucrezia invece è vincitrice: anche nel dilemma del sopravvivere o morire di fronte a Sesto, e benchè vittima di violenza, mantiene la propria lucidità e volontà, e la sua disgrazia personale diventa occasione di una nuova esperienza di governo della *res publica*.

Fedra tenta la seduzione di Ippolito mettendo in atto, direttamente o attraverso la nutrice, la confessione del suo amore, e offrendo a Ippolito il posto del monarca assente. Anche l'assenza di Collatino permette a Sesto di agire, ma la sua seduzione è violenta: accede armato alla stanza di Lucrezia, alternando tentativi di corruzione a minacce: a rivelarsi risolutiva sarà però soltanto la minaccia di calunnia, che implicherebbe la perdita dell'onore per Lucrezia. La calunnia è dunque per lui strumento per soddisfare la propria passione. Per Fedra, invece, la calunnia si colloca precisamente dopo il rifiuto di Ippolito, e ha dunque funzione di vendetta, che non le consentirà

¹⁴ Abbiamo qui indicato questi due mitemi, che sono varianti del mito, per l'importanza che rivestono nel nostro discorso, nonché per il fatto di essere presenti nella narrazione di Tito Livio, considerata da molti la prima versione narrativa «completa» del mito di Lucrezia a noi pervenuta.

¹⁵ OVIDIO, *op. cit.*, II, vv. 745-746 e vv. 759-760.

¹⁶ *Ibid.*, v. 742.

¹⁷ L. A. SENECAE, *op. cit.*, a. I, vv. 103-104 e segg.

però alcun tipo di soddisfazione: il corpo d'Ippolito rimarrà indisponibile, e per sempre, straziato nello scontro con il mostro marino. La vendetta di Lucrezia, invece, perpetrata tramite Bruto e Collatino, avrà il successo da lei sperato.

Il confronto tra Teseo e Ippolito è un elemento del mito di Fedra che è stato molte volte sottolineato dalla critica come conflitto interno al nucleo familiare; il confronto e la sfida tra i soldati romani, che contraddistingue il mito di Lucrezia nella versione di Livio, posiziona apparentemente il conflitto all'esterno del ristretto nucleo familiare: tuttavia, la violenza di Sesto si scatena nei confronti della moglie di Collatino, cugino del padre di Sesto, dunque precisamente all'interno di un vincolo familiare. Se i due miti rispondono dunque ad uno degli importanti precetti aristotelici per la drammatizzazione tragica, è altresì vero che nel mito di Lucrezia prevale la dimensione pubblica: anche i sentimenti privati rispondono ad esigenze sociali, da cui il senso di vergogna per il possibile oltraggio alla reputazione sua e del marito, e l'esito collettivo della sua richiesta di vendetta.

I due miti possono dunque dirsi apparentati in quanto contengono mitemi comuni, e articolano temi simili o speculari, pur con esiti diversi: in Fedra l'emergenza dell'infedeltà, e della colpa, con una netta prevalenza della dimensione privata, porta ad una risultanza globalmente infausta; in Lucrezia, l'onore, la fedeltà, la libertà, con decisa prevalenza della dimensione pubblica, sfociano in una soluzione politica rinnovata, una rifondazione della struttura di governo.

Avviciniamoci ora al nostro testo per studiare come vi si sviluppi la connessione tra il mito di Lucrezia, a cui è dedicato, e quello di Fedra, che all'anonimo narratore sembra giungere in particolare tramite la lettura dell'*Hippolyte* di Garnier.

TRAGÉDIE SUR LA MORT DE LUCRESSE E HIPPOLYTE: DUE TRAGEDIE APPARENTATE?

La *Tragédie sur la mort de Lucesse*, della cui rappresentazione non ci è giunta notizia, è collocabile all'inizio del declino del teatro rinascimentale e all'esordio della tragicommedia barocca, risentendo ancora precisamente dell'esperienza teatrale tardocinquecentesca, ormai in crisi, e anticipando la commistione di generi che sarà propria dell'epoca successiva.

La *fabula* della vicenda di Lucrezia vi è ricomposta in una sequenza drammatica il cui inizio è *in medias res*: la scena prima del primo atto si apre sul personaggio di Sexte che, a quattro giorni dall'incontro con Lucesse, si consuma in struggimenti d'amore per lei, meditando il suicidio; la seconda invece è interamente di Tarquinius, che esalta la propria gloria, vantando potere e conquiste. Nel secondo atto, la scena unica vede Sexte confidare a Publius i suoi problemi morali, raccontando l'episodio della visita a Lucesse e della vittoria di Collatin, e prospettando il suicidio; ma egli viene persuaso dal confidente ad utilizzare la violenza per ottenere i favori di Lucesse. È soltanto nel terzo atto che Lucesse si presenta in scena con la nutrice, turbata dal sogno della notte precedente, interpretato come presagio di sciagura per Collatin; mentre Sexte e Publius si stanno recando da lei, ella confida le sue inquietudini a Tullia; ma all'arrivo degli ospiti, Lucesse li accoglie benevolmente. L'atto quarto si apre sul movimento di Collatin e Brutus, che stanno per raggiungere Lucesse da lei richiamati urgentemente; nella seconda scena, Lucesse si dispera al cospetto della nutrice per la sciagura occorsale la notte precedente, e con lei disquisisce sulle conseguenze del fatto e sulle questioni morali che esso implica; nel frattempo, nella scena terza Sexte comincia a temere le conseguenze del suo gesto, rassicurato però da Publius. Nel quinto atto assistiamo alla narrazione dello stupro, al suicidio di Lucesse e all'invocazione di Brutus alla cacciata del tiranno; nell'ultima scena, Tarquinius e suo figlio Arons vengono messi al corrente da un messaggero di tale avvenimento, e della sollevazione del popolo romano; Tarquinius lamenta la propria condizione e accusa il figlio Sexte di ingratitudine.

Il mito di Lucrezia nella tragedia viene desunto interamente da Tito Livio per quanto attiene ai mitemi costitutivi e accessori che lo compongono: viene infatti ripreso anche l'episodio del

certamen tra i soldati romani, che diverse versioni successive, a partire da Dionigi di Alicarnasso¹⁸, omettevano. La maggior parte dei costituenti mitemici si raggruppa nelle narrazioni interne alla tragedia: vengono invece rappresentati l'arrivo di Sesto al domicilio di Lucrezia, il suicidio¹⁹, l'invocazione di Bruto alla rivolta del popolo romano.

Malgrado dunque l'assoluta teatralità della narrazione di Tito Livio, caratteristica che ha spinto alcuni commentatori a ipotizzarne la derivazione da fonti teatrali, l'anonimo tragediografo ha optato per una struttura drammatica che rispondesse maggiormente al gusto della tragedia tardorinascimentale, ispirandosi in particolare all'*Hippolyte* di Robert Garnier²⁰, a cui occorrerà guardare per trovare una fonte certa d'ispirazione dell'anonimo. Prima di passare a considerare l'influenza di tale testo coevo, analizzeremo i prestiti dalle fonti latine, Tito Livio e Ovidio.

La prima sequenza mitica è quella relativa all'episodio dell'assedio di Ardea, che compare, come abbiamo già ricordato, per la prima volta nella fonte latina più antica, ma non in ogni versione del mito (mitemi a. e b. nel nostro schema), e pertanto non rientra nel nucleo costitutivo dello stesso. Tuttavia, ci sembra che il suo valore sia tale da modificare la costellazione mitica di base, arricchendola di un diverso tratto semantico. Ci sembra opportuno sottolineare una connessione che non è stata a nostro avviso sufficientemente messa in valore, derivante precisamente dall'inserimento dell'episodio di Ardea nella sequenza mitemica. La vista della bellezza di Lucrezia non è il primo né l'unico movente dello stupro, che, come può ben intendersi dalla narrazione di Livio, può essere addebitato all'invidia di Sesto, scatenatasi proprio nel confronto voluto da Collatino²¹. La gara di virtù delle mogli dei condottieri romani ha luogo precisamente su proposta di Collatino, che, interrompendo le discussioni dei propri commilitoni, li invita a non fidarsi delle parole («Collatinus negat verbis opus esse»), ma piuttosto a verificare di persona a chi spetti la palma della virtù: verifica possibile grazie allo spettacolo offerto dai singoli focolari domestici all'arrivo inaspettato dei mariti («Id cuique spectatissimum sit, quod in necopinato viri adventu occurrerit oculis»). È solo una volta constatata la netta superiorità di Lucrezia, che a differenza delle altre mogli non trascorreva il tempo in divertimenti, ma filando la lana a notte inoltrata circondata da ancelle al lume di candela, nonché la sua *benignitas*, sottolineata da Tito Livio per ben due volte, che a Sesto «mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat».

La situazione iniziale del mito propone dunque lo scenario di base di ogni situazione propizia all'insorgere dell'invidia, sentimento che nasce precisamente dalla dolorosa percezione della felicità e dei pregi dell'altro²². L'aspetto sociale dell'invidia sta precisamente nel confronto con l'altro, senza il quale il sentimento non potrebbe nascere: si tratterebbe di un fenomeno reattivo, derivato da una distorta esigenza di giustizia: «data l'impossibilità di essere di per sé il preferito, allora che nessuno degli altri lo sia»²³.

Se la lettera del testo sottolinea soprattutto gli elementi della bellezza e della pudicizia quali stimoli alla turpe azione, è possibile vedere nell'istinto a distruggere quella fedeltà, di cui abbiamo già sottolineato la dimensione corporea, (l'atto di violenza essendo inteso come irruzione in un quadro di armonia matrimoniale) precisamente la risposta aggressiva dell'invidioso Sesto alla sfida di Collatino: alla vista di una perfezione che non può raggiungere, Sesto viene mosso a distruggere l'esemplarità della coppia ideale. Per colpire Collatino, che non ha potuto superare nel *certamen* da lui proposto, Sesto ne colpisce la moglie, distruggendo proprio l'elemento per il quale la sua

¹⁸ DIONIGI DI ALICARNASSO, *Storia di Roma arcaica (Le antichità romane)*, a cura di F. Cantarelli, Milano, Rusconi, 1984; IV, 64-70.

¹⁹ È noto peraltro che, mentre l'omicidio in scena è assolutamente proscritto, il suicidio non pone problemi di *bienséances*.

²⁰ R. GARNIER, *Hippolyte*, in *Œuvres*, éd. L. Pinvert, Paris, Garnier, 1923.

²¹ Solo I. DONALDSON, *op. cit.*, pp. 49-50, mette in luce, commentando la versione del mito di Shakespeare, come Sesto fosse spinto al possesso precisamente dalla perfezione del «tesoro» di Collatino, e come l'orgoglio palesato da quest'ultimo possa aver spinto Sesto verso la violenza.

²² Cfr. H. SCHOECK, *L'invidia e la società*, Macerata, Liberilibri, 2006, pp. 37 e segg.

²³ S. FREUD, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, 12 voll.; vol. 9, p. 308.

superiorità era stata pubblicamente riconosciuta. Questo passaggio è estremamente chiaro in Ovidio, che restituisce il mito sottolineando sia l'atteggiamento di sfida di Collatino, sia la bellezza di Lucrezia, ma altresì la semplicità della sua bellezza²⁴. Collatino 'possiede' un tesoro naturalmente bello, che si incastona in un amore coniugale trasparente: è l'insieme di questi elementi ad essere insostenibile alla vista, e ancor più al ricordo²⁵.

La presenza di questo episodio modifica dunque la sequenza mitemica e la sua punteggiatura in sottosequenze: i due mitemi aggiuntivi a. e b., attraggono anche il primo mitema del nucleo di base, quello della passione di Sesto, che trarrebbe dunque precisamente dalla dimensione di sfida il suo primo movente; ed essendo questa operata dal cugino, la dimensione familiare del conflitto mitico viene reintrodotta nella costellazione di un mito che ha nella dimensione sociale e politica il suo nucleo principale.

Nella *Tragédie de Lucesse* l'episodio di Ardea occupa l'atto secondo: Sexte ha appena rivelato a Publius il nome di colei che causa i suoi tormenti²⁶, quando questi lo sollecita a raccontare come la sua passione si sia sviluppata. L'anonimo fa raccontare a Sexte l'occasione della disputa, riprendendo la *fabula* di Livio, amplificandone la narrazione, e utilizzando talvolta calchi delle sue espressioni, come evidenziato nella tabella sottostante, e come già indicato dalla critica, che non ha invece messo in evidenza l'influenza del racconto d'Ovidio. Se per alcuni elementi, quali il riferimento «aux blonds cheveux» di Lucrezia, è stato ipotizzato un possibile prestito mediato attraverso la tragedia *Lucrece* di Nicolas Filleul²⁷, gli altri prestiti qui di seguito segnalati non sono transitati in questa tragedia francese, né erano presenti in Livio: è dunque certa la conoscenza diretta del racconto del mito trasmesso dai *Fasti*, testo senz'altro non meno noto della tragedia coeva del misconosciuto Filleul, autore normanno di non imperitura fama.

<i>Tragédie sur la mort de Lucesse</i>	Tito Livio	Ovidio
J'avoys avecque moy troupe amenée De noblesse romaine, à l'heure de souper, Pour en joyeux banquet l'ennüy fascheux couper De ce siège si long. Or après qu'à la table Chacun se fût repeu de viande délectable, Et que le bon Bacchus le cerveau eschauffant De tous se fût montré vaincoeur et triomphant, On mist sur le tapis un long propos de dames, Et sçavoir qui estoient les plus pudicques femmes, Chacun loüe la sienne et n'y eut parmy nous Un seul qui ne voulust se préférer à tous. Collatin y estoit qui sur cela s'escrye «Il fault voir à l'effect, non aux motz, je vous pry Que si nostre jeunesse est encor en vigueur, Montons tous à cheval. Desjà me dict le cœur Qu'avant qu'il soyt longtems on donnera la gloire A Lucesse d'avoir gagné ceste victoire.» (A.2, s.1, vv.444-460)	Incaluerant vino (I, 57, 8) Incidit de uxoris mentio; suam quisque laudare miris modis (I, 57, 6) Inde certamine accenso Collatinus negat verbis opus esse (I, 57, 7) «Quin, si vigor iuventae inest, condescendimus equos invisimusque praesentes nostrarum ingenia?» (I, 57, 7)	Et fervet multo linguaque corque mero (II, 732) «Non opus est verbis, credite rebus!» ait (II, 734) «Nox superest: tollamur equis urbemque petamus!» (II, 735) quique aderat nulla factus ab arte decor (II, 764)
Et achevant ses motz d'une naïfve grâce, Elle jette un soupir, et sur sa belle face Commencent à couler deux ruisseaux gratieux De larmes qui sortoyent vivement de ses yeux. Lors laissant les fuseaux, son ouvrage elle arreste Et dessus ses genoux elle appuye sa teste. Sur ce nous entrons tous dans ce temple d'honneur Et là je commençay à perdre mon bonheur. Desjà tout estoit plein d'obscur et de silence,		

²⁴ OVIDIO, *op. cit.*, II, v. 764.

²⁵ *Ibid.*, II, v. 770.

²⁶ *Tragédie, op. cit.*, a. I, s.1, vv. 1-114; a.II, s.1, vv. 215-417.

²⁷ cfr. N.FILLEUL, *Lucrece*, in *Les théâtres de Gaillon*, éd. F.Joukovsky, Paris, Droz, 1971.

<p>Quand Collatin vers elle impatient s'eslance Et commence à crier: « Lucesse mon soulas, Que la crainte à présent ne te tourmente pas, Me voyci de retour.» Oyant ces motz, Lucesse Commence de revivre et bannir sa tristesse, Accourant devers luy d'un cœur non plus marry De son doux faix chargea le col de son mary. Pendant ce doux accueil, pendant ce doux spectacle, L'amour à mon repos préparoyt un obstacle. Desjà le coq, sentant de Phoebus le retour, Rappelloyt par son chant le rustique au labour, Quand un chacun de nous, sautant dessus sa selle, Dist que Lucesse estoyt plus pudicque et plus belle. Mais tout au mesme instant je me sens consommé Et d'un feu tout nouveau mon cœur est allumé, (AI, s.1, vv.479-502)</p>		<p>«Pone metum, veni!» coniunx ait; illa revixit (II, 759)</p> <p>deque viri collo dulce pependit onus (II, 760)</p> <p>Iam dederat cantus lucis praenuntius ales (II, 767)</p>
--	--	--

Nella seconda sequenza mitica, quella relativa allo stupro, è il ricordo di Livio a prevalere; ma altri riferimenti alla narrazione ovidiana sono disseminati nel testo. È infatti il solo Ovidio, e non Livio, a descrivere il processo d'innamoramento di Sesto: dopo esser stato rapito dalla vista di Lucrezia, e altresì dalle sue parole e dalla voce, egli, nel ricordo di lei, non fa che maggiormente innamorarsene:

Carpitur attonitos absentis imagine sensus
ille; recordanti plura magisque placent.²⁸

E così Sexte nella *Tragédie de Lucesse*:

Il me suffist assez, je me plais en ma peine
Qu'en mémoire le jour mille foys je rameine.²⁹

Passiamo ora a considerare la possibile influenza dell'*Hippolyte* di Garnier sulla *Tragédie* dell'anonimo. Composta nel 1573, dunque probabilmente almeno un quindicennio prima della possibile data di composizione della *Tragédie*, l'*Hippolyte* è stata indicata, già negli studi di Dabney, come fonte d'ispirazione per l'anonimo, in particolare in ragione di alcuni versi direttamente trasposti dall'anonimo nella sua tragedia. Ma quali sono le cause che avrebbero spinto il tragediografo a voltarsi verso una produzione teatrale di tanto antecedente, e ad utilizzare precisamente l'*Hippolyte* come modello d'ispirazione? Certamente, come già messo in luce da De Capitani, la fama di Garnier, che tra il 1600 e il 1612 conosce quindici nuove edizioni del suo teatro, spiega in parte tale influenza. Ma riteniamo che siano proprio le affinità tra i due miti ad aver ispirato all'anonimo una tragedia che, nella sua configurazione mitemica, mette in risalto Lucrezia attraverso il potere d'irradiazione di Fedra. Analizziamo la vicenda, così come trasposta dall'anonimo, avendo cura di sottolineare che, in questa circostanza, il personaggio può ben essere considerato una funzione del mito: constateremo infatti che sono i tratti invarianti dei personaggi del mito di Fedra ad essere diffusamente trasposti sui personaggi della *Tragédie*, a maggior sostegno dell'ipotesi che siano le narrazioni mitiche ad influenzarsi.

Non ripeteremo quanto già messo in luce da De Capitani³⁰ circa i prestiti diretti da Garnier all'anonimo: il sogno e i segni premonitori ricevuti da Ippolito diventano il modello perfetto per il sogno e i segni di Lucrezia³¹, le parole utilizzate dalla nutrice di Fedra per dissuaderla dall'idea di suicidio sono pressochè identiche a quelle utilizzate dalla nutrice di Lucrezia allo stesso scopo³², per

²⁸ OVIDIO, *op. cit.*, II, vv. 769-770.

²⁹ *Tragédie, op. cit.*, a. I, s.1, vv. 31-32.

³⁰ *Ibid.*, p. 24 e segg.

³¹ GARNIER, *op. cit.*, a. I, s.1, vv. 268-272; *Tragédie, op. cit.*, a. III, s.1, vv. 635-644.

³² R. GARNIER, *op. cit.*, a. II, 1, vv. 833-837; *Tragédie, op. cit.*, a. IV, s.2, vv. 1213-1216.

quanto la fonte senecana possedesse già una configurazione espressiva del tutto simile³³, e potrebbe aver costituito il modello dell'anonimo; ma qui finiscono le analogie tra le due tragedie, e comincia invece l'azione di irradiazione del mito di Fedra, che arriva alla tragedia di Garnier tramite l'eredità classica, e in particolare tramite Seneca³⁴.

I tratti costitutivi di *Sexte* nella *Tragédie* sono un ibrido di Ippolito e di Fedra: la sua passione per la caccia e la sua giovinezza, ereditati dal primo, s'innestano sul suo desiderio, ereditato dall'altra. *Sexte*, malgrado il crimine progettato e messo in atto, risulta essere un giovane incerto, consumato da una passione amorosa che lo rende ancor più passivo e privo di forze, così come Fedra è consumata dal desiderio inespresso. Nonostante la presenza, in questa riscrittura del mito di Lucrezia, dell'episodio di Ardea, non v'è traccia d'invidia in *Sexte*: al contrario, la sua empatia con il cugino Collatin è causa di incertezze prima, di timori poi³⁵; ed è il suo confidente a suggerirgli la violenza, così come la nutrice suggerisce a Fedra le mosse per la presunta seduzione di Ippolito, prima, e la calunnia per salvarsi dall'ignominia poi. Malgrado l'orrore della violenza di *Sexte*, emerge qui come in Fedra la complessità del conflitto ragione-passione, che permette la parziale identificazione del lettore/spettatore.

Un elemento completamente assente dal mito di Lucrezia nelle precedenti versioni è il desiderio di morte di Sesto, che è invece reiterato nella *Tragédie* in due scene e in due atti diversi³⁶, così come Fedra, fin dal suo apparire su scena, è desiderosa di morire.

La tragedia di Fedra è nominalista, per riprendere la bella espressione di Barthes, fin dalla versione euripidea, in virtù dell'esitazione della Regina nel pronunciare il nome d'Ippolito e rivelare i propri sentimenti. Se nel capolavoro raciniano il testo esalta tale caratteristica, allorquando la confessione diviene triplice e sempre titubante, la *Tragédie* riprende tale imbarazzo nel dire allorquando *Sexte* deve confessare al suo confidente il suo amore per Lucesse, e altresì quando Lucesse deve rivelare a Brutus e a Collatin l'abuso subito.

Oltre a tale reticolo di corrispondenze, è possibile individuare inequivocabili segnali linguistici dell'influenza di Fedra su questa riscrittura del mito di Lucrezia.

Nella *Tragédie*, all'atto IV scena 2, quando Lucesse si lamenta per la violenza subita, ella immagina il disonore che le verrebbe dalle congetture che si potrebbero diffondere intorno alla sua vicenda. Immaginandosi descritta nelle parole altrui come una donna rifiutata, che ingiustamente accusa colui che la respinge, si paragona a Fedra:

On dira maintenant: «Ceste belle Lucesse,
Tant chantée partout, soub une âme traistresse
Son vice receloyt et pensant par ses pleurs
Cacher avec esprit ses lubricques challeurs,
Elle nous veult monstrier par sa tristesse feinte
Qu'à fere ce péché un homme l'a contrainte.
Ce n'est pas la première à qui les passions
D'un impudicque amour monstrent ses fictions.
Des siècles antiens les histoires bien amples
De semblables amours nous fournissent d'exemples.
Sténébée jadis après avoir tenté
Le beau Bellérophon et avoir attenté
De luy fere souiller la couche du roy Prété,

³³ L. A. SENECAE, *op. cit.*, a. I, vv. 246-249.

³⁴ In particolare, ci sembra che gli altri elementi indicati da De Capitani come prestati da Garnier, siano invece già presenti in Seneca, che è senz'altro stato fonte diretta dell'anonimo; e precisamente un elemento tematico, il rifiuto della luce del giorno (Seneca, a. II, vv. 364-365; Garnier, a. III, 1, vv. 1079-1080; *Tragédie*, a. IV, s.2, vv. 1011-1013), che diverrà peraltro un tratto caratteristico delle Fedre successive; e un elemento retorico, l'*adynaton*, che nel discorso dell'Ippolito senecano (Seneca, a. II, vv. 568-573) sottolinea l'impossibilità per il giovane d'innamorarsi, e viene invece utilizzato in due occasioni dall'anonimo (*Tragédie*, a. IV, s.2, vv. 1105-1114; e a. IV, s. 3, vv. 1251-1256) per amplificare l'impossibilità di dimenticare (per Lucrezia, la violenza subita, e per Sesto, il debito nei confronti di Publio).

³⁵ *Tragédie*, *op. cit.*, a. I, s.1; a. IV, s.3.

³⁶ *Ibid.*, a. I, s.1, vv. 79 e segg.; a. II, s. unica, vv. 265 e segg.

Se voyant refusée, elle aussitost s'apreste
 De le fere mourir par quelque trahison,
 Car depuis qu'une foys la femme hors de raison
 Descouvre son amour et se voyt refusée,
 Cest amour, aussitost qu'elle en est abusée
 Se convertist en haine, et plus elle a chéry
 Son amy, plus alors voudroyt qu'il fust péry.
 Ainsy devant l'enfer Phoedra te précipite,
 Pour se voir refuzée, ô trop chaste Hypollite.
 Peut-il pas estre vray que Lucesse ayt requis
 L'amour du filz du roy, où n'ayant rien acquis,
 Elle ayt, pour se vanger de luy qui n'a eu cure,
 D'appaiser son ardeur, supposé ceste injure?»³⁷

Qui la voce di Lucesse è espressione della logica dell'onore che, nel mito pagano, sostiene la preoccupazione per la propria reputazione, e giustifica l'ipotesi di suicidio: mentre nella stessa scena la nutrice si farà portatrice della condanna del suicidio, della visione cristiana del temuto atto anticonservativo, nonchè veicolo dell'interpretazione agostiniana del mito. L'evocazione di Fedra si giustappone all'esempio di Stenobea, derivato invece dal coro del terzo atto dell'*Hippolyte* di Garnier³⁸.

Oltre a quest'esplicita evocazione, l'anonimo sottolinea in molti passaggi la tematica dell'incesto: così Sexte lamenta la forza d'Amore, e la sua capacità di celare, dietro un'apparente dolcezza, una reale amarezza:

Par luy ne voyt-on pas souiller les degrez saintz
 De quelque parenté par ses mauvais desseins?
 Par luy l'on voyt souvent sans crainte de meffere
 Un frère aller l'espouze à son frère distraire.³⁹

E poco oltre:

May quoy, voudray-je bien de mon cher Collatin
 Ravir la chaste espouze? O malheur! O destin!⁴⁰

In apertura dell'atto II, ritroviamo Sexte e i suoi tormenti, che, ispirati al v. 770 dei *Fasti* di Ovidio, sono mescolati con richiami evidenti ai tormenti di Fedra, che fin dalla rielaborazione senecana appare sofferente ed indifferente al cibo. Qui infatti Sexte è preso dal suo dolore, tanto che

Il ne m'est plus besoin de manger ou de boire⁴¹

Il richiamo all'incesto è sempre più evidente:

Mais Sexte, où est ton cœur? Quel amour monstrueux
 En ton âme naissant t'a rendu furieux?
 Ne vaudroyt-il pas mieux que la mortelle Atroppe
 Aist dévolu ton âme à l'infenalle troppe
 Que te voir aujourd'huy pour plaire à ton désir,
 Poursuyvre contre droit un si salle plaisir?
 Que te voir aujourd'huy violant la justice,
 Exécuter un faict si remply d'injustice?⁴²

³⁷ *Ibid.*, a. IV, s.2, vv. 1063-1088

³⁸ R. GARNIER, *op. cit.*, p. 299.

³⁹ *Tragédie, op. cit.*, a.I, s.1, vv. 61-64.

⁴⁰ *Ibid.*, vv. 73-74.

⁴¹ *Ibid.*, a. II, s. unica, v. 255.

⁴² *Ibid.*, vv. 257-264.

e l'utilizzo del sintagma *amour monstrueux* non è che un ulteriore rinvio al mito di Fedra, in cui notoriamente il tema della mostruosità e l'utilizzo di aggettivazioni ad essa relative giocano un ruolo determinante; e ancora, Collatin si riferirà a Sexte chiamandolo *monstre*.⁴³ Lucesse, inconsapevole dell'incombente disgrazia, accoglie Sexte chiamandolo *mon cousin*⁴⁴; e, dopo lo stupro, il sintagma *inceste* ritornerà due volte nei suoi racconti⁴⁵.

Tutta la tematica dell'incesto dunque, che nell'originario mito di Lucrezia non appare, sebbene il vincolo familiare leghi chiaramente Collatino a Sesto, diventa elemento di amplificazione dell'orribile violenza, ed amplifica la dimensione familiare del mito stesso.

Infine, sottolineeremo come la vergogna di Lucesse nella *Tragédie* sia simile a quella di Fedra: nel suo apparire dopo lo stupro, all'atto IV scena 2, Lucrezia si produce in una serie di invocazioni progressive, agli elementi, agli dei, a Giunone, ai suoi avi, per poi chiedersi:

Pourroyt-il bien avoir aulcun lieu en ce monde
Où ne soyt point cogneu mon adultère immonde?
Non, n'y a point de lieu parmy cest univers
Qui ne parle de moy, non pas mesme aux enfers.
Où m'iray-je cacher? Que fault-il que je face,
Puisqu'aux dieux est cogneu mon faict en toute place?⁴⁶

Il passaggio riprende i rimproveri della nutrice senecana, che sottolinea la responsabilità della regina⁴⁷, che in nessun luogo potrà nascondersi per trovare giovamento alla sua colpa: colpisce la patente somiglianza dell'interrogativo del verso 1019 con il famoso «Où me cacher?» della Fedra raciniana (v.1277), che, come è stato sottolineato, si ispira, più ancora che alla fonte classica, all'interrogativo del salmo 129 e all'*Ubi me abscondam* della liturgia dei morti⁴⁸.

La Lucrezia della nostra *Tragédie*, dunque, risuona di echi che in origine non le appartengono: se è infatti avvalorabile l'ipotesi dell'influenza dell'*Hippolyte* di Garnier, è altresì possibile identificare elementi che depongono a favore dell'influenza del mito di Fedra: questi non sono prestati diretti dal testo della tragedia di Garnier, ma indicano una sorta di sincretismo, operato dall'autore, che mette in connessione due costellazioni mitiche, conferendo maggior forza ai personaggi della sua tragedia, che si avvalgono di una doppia dimensione mitica.

Infatti, in questa riscrittura di Lucrezia, i personaggi ereditano, in modo diffuso, caratteristiche derivanti dalla configurazione mitica di Fedra: così Sexte diviene tormentato più che invidioso e violento, spinto da un'istanza esterna all'odioso gesto, ma insidiato da continue incertezze; la tematica dell'incesto è largamente presente; la vergogna di Lucesse corrisponde a quella di Fedra.

Alle spalle di Lucrezia insonne, l'ombra di Fedra veglia e si allunga su di lei, per ridefinire i contorni della sua vicenda, sempre più destinata a suscitare pietà e terrore.

⁴³ *Ibid.*, a. V, s.1, v. 1551.

⁴⁴ *Ibid.*, a. III, s. 3, v. 907.

⁴⁵ *Ibid.*, a. IV, s.2, v.1128; a. V, s.1, v. 1346. Sebbene all'epoca questo lemma si trovi talvolta utilizzato nel senso etimologico di «atto impuro», la contestualità ci permette di interpretarlo, invece, come «atto sessuale commesso tra appartenenti ad una stessa famiglia».

⁴⁶ *Ibid.*, a. IV, s.2, vv. 1015-1020.

⁴⁷ L. A. SENECAE, *op. cit.*, a. I, vv. 145-146.

⁴⁸ Cfr. il commento di G. FORESTIER della sua edizione di J. RACINE, *Phèdre et Hippolyte*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, («La Pléiade»), t. I, 1999, *Notes et variantes*, p. 1656, nota 6.