

# Il desiderio come strumento di emancipazione nelle riscritture di Fedra di Eva Cantarella e Nadia Fusini

Roberta Passaghe | Durham University

roberta.passaghe@durham.ac.uk | ORCID: 0009-0000-5540-1221



© Roberta Passaghe

Ricevuto: 27-01-2025

Accettato: 29-09-2025

Pubblicato: 20-12-2025

## Resum.

De Racine a D'Annunzio, el personatge de Fedra ha estat objecte de diverses reescritures llargament estudiades. En la tradició italiana de la segona meitat del segle XX, dues obres destaquen pel seu fort caràcter anticonformista: *La luminosa. Genealogia di Fedra* de Nadia Fusini (Feltrinelli, 1990) i *Fedra. Diritto all'amore* d'Eva Cantarella (inèdita). A partir del marc teòric del feminismisme de la segona onada (o de finals dels anys seixanta, setanta i vuitanta), aquesta aportació analitza la centralitat que les dues Fedres atorguen al desig com a motor de reivindicació i emancipació, tot restant fidelis al principi que “allò personal és polític”. Mitjançant una anàlisi temàtic-estilística, s'explorarà com en Cantarella i Fusini Fedra esdevé un emblema d'una autoconsciència femenina més àmplia que conduceix a l'alliberament d'un sistema opressiu.

**Paraules clau:** Fedra; feminism; desig; reescrituras; emancipació; autoconsciència.

## Abstract.

From Racine to D'Annunzio, the character of Phaedra has been the subject of various reinterpretations that have been extensively studied. In the Italian tradition of the late twentieth century, two works in particular deserve attention for their strongly nonconformist character: *La luminosa. Genealogia di Fedra* by Nadia Fusini, Feltrinelli: 1990, and *Fedra. Diritto all'amore* by Eva Cantarella (unpublished). Drawing on the theoretical framework of second-wave feminism, or the late 1960s, 1970s, and 1980s, this contribution analyzes the centrality given in the two mentioned works to desire as a driving force for claims and emancipation, remaining faithful to the principle that “the personal is political.” Through a thematic and stylistic analysis, it will be explored how, in Cantarella and Fusini, Phaedra becomes an emblem of a broader female self-awareness that leads to liberation from an oppressive system.

**Keywords:** *Phaedra*; feminism; desire; reinterpretations; emancipation; self-awareness.

## Abstract.

Da Racine a D'Annunzio, il personaggio di Fedra è stato oggetto di varie riscritture a lungo studiate. Nella tradizione italiana del secondo Novecento, per il loro carattere fortemente anticomformista, due in particolare meritano considerazione: *La luminosa. Genealogia di Fedra* di Nadia Fusini, Feltrinelli: 1990, e *Fedra. Diritto all'amore* di Eva Cantarella, inedito. Muovendo dalla linea teorica del femminismo della seconda ondata, o di fine anni Sessanta, Settanta e Ottanta, il presente contributo analizza la centralità che nelle due opere menzionate si concede al desiderio come motore di rivendicazioni ed emancipazione, restando fedeli al principio che “il personale è politico”. Attraverso un'analisi tematico-stilistica, si indagherà come in Cantarella e Fusini Fedra diventi emblema di una più estesa autocoscienza femminile che conduce alla liberazione da un sistema oppressivo.

**Parole chiave:** *Fedra*; femminismo; desiderio; riscritture; emancipazione; autocoscienza.

Da Marina Cvetaeva a Christa Wolf la volontà di riscrivere personaggi del mito, della letteratura o dell'arte in una chiave femminista ha caratterizzato molte autrici. Il senso è quasi sempre riappropriarsi di una narrazione che è stata a lungo tempo di stampo fortemente maschile (come nel caso di Medea) e che ha privato la controparte femminile di una propria narrazione e, di conseguenza, di una propria *agency*. Nel contesto di queste riscritture, l'articolo qui proposto si occuperà di due rivisitazioni del personaggio di Fedra: *La luminosa. Genealogia di Fedra*<sup>1</sup> di Nadia Fusini (anglista, scrittrice e traduttrice) e *Fedra. Diritto all'amore*<sup>2</sup> di Eva Cantarella (giurista, storica e grecista). Le due opere, nettamente distinte per genere visto che quello di Fusini è un racconto lungo e quello di Cantarella è un testo drammatico, condividono la medesima esigenza di porre al centro delle vicende la potenza propulsiva del desiderio come strumento di autocoscienza ed emancipazione. Lo stimolo per la stesura di questo contributo nasce perciò dall'esigenza di analizzare, per mezzo di considerazioni tematico-stilistiche, la fenomenologia del desiderio adoperando un punto di vista femminista, considerando quindi il desiderio come motore di emancipazione nelle due riscritture contemporanee del personaggio di Fedra. E partiamo col dire che c'è una ragione se diciamo del personaggio di Fedra e non del testo di Fedra: come si evidenzierà, i testi cui attingere per potenziali riscritture sono molteplici e vale la pena soffermarsi, anche solo brevemente, su alcune considerazioni mirate.

Sarebbe intanto opportuno chiedersi di quale testo siano state operate le riscritture e in quale forma. Perché la tradizione di Fedra poggia su più pilastri e se si rimette mano alla storia è doveroso indugiare sul testo da cui si è attinto. Fedra come personaggio della mitologia classica ci giunge principalmente attraverso due tradizioni drammaturgiche, euripidea (dove Fedra è co-protagonista del dramma insieme a Ippolito nell'omonimo *Ippolito coronato*)<sup>3</sup> e senecana (Fedra è eroina eponima del testo teatrale). Pur con sostanziali differenze legate alla presenza/assenza di determinati personaggi, i due testi si somigliano incredibilmente per trama: Fedra, sposa di Teseo, si innamora, a

1. Milano, Feltrinelli, 1990.

2. Il breve testo (17 pagine), copione di *Fedra. Diritto all'amore*, rappresentazione teatrale andata in scena al Teatro Nazionale Genova tra il 17 e il 18 novembre 2014, nell'ambito del Festival dell'eccellenza al femminile (<https://www.eccellenzafemminile.it/fedra-diritto-all'amore/>), mi è stato gentilmente concesso dall'autrice. Il copione, come verrà precisato in seguito, è un testo drammatico pensato per uno spettacolo multimediale in cui, alle parti recitate, si intermezzano proiezioni filmiche. Il saldo equilibrio tra poesia e prosa ne fa un lavoro di sicuro interesse stilistico, consegnando al lettore un testo in cui la tensione drammatica resiste bene anche nel contesto di una lettura individuale, ambito nel quale il copione è privato del supporto multimediale per cui era, originariamente, pensato.

3. Non si tiene qui in considerazione l'*Ippolito velato* essendo questo perduto.

causa di un capriccio della dea Afrodite, di Ippolito, il suo figliastro. Questi la rifiuta malamente e la regina, allora, si suicida facendo però prima credere a Teseo che Ippolito l'abbia violentata. L'eroe invoca così Poseidone che garantisce la morte del giovane. Solo in chiusura Teseo scoprirà (e in che modo diverge a seconda del testo) che il figlio è innocente ma sarà, ormai, troppo tardi.

Si rivela qui necessario spendere due parole sul percorso testuale che le autrici hanno intrapreso per le loro riscritture, pur tenendo a mente che lo scopo di questo articolo non è un'analisi di taglio filologico. Appare immediato come, nel caso di Fusini, il testo da cui si è attinto maggiormente sia quello euripideo, anche se non mancano elementi che fanno pensare anche a un'influenza della tradizione senecana (infatti, il costante richiamo al «male» di Fedra riprende pari pari il termine «malum» usato da Seneca). Senza contare, poi, che senza dubbio Fusini conosce bene le riscritture moderne del mito (e si vedano dunque le riscritture di autori come Jean Racine, Marina Cvetaeva, Marguerite Yourcenar). Traspare come nella sua versione ci siano influenze stilistiche attribuibili a Yourcenar, che ha attinto al mito di Fedra per la sua silloge di poesie *Feux*, 1936, e la cui eco risuona nell'opera di Fusini grazie alle inflessioni poetiche che acquisiscono gli scambi tra i vari personaggi e, soprattutto, le riflessioni a cui cede, di volta in volta, Fedra stessa. Fusini scrive in prosa ma il lirismo dei toni ricorda in più momenti l'impianto drammaturgico del testo greco, con passaggi che sembrano riprendere quasi parola per parola l'originale euripideo. Non mancano poi ragionamenti metaletterari sulla struttura frastica dell'*Ippolito*, con riferimenti sparsi alla versificazione adottata da Euripide, creando così un prodotto finale in cui la linea di demarcazione tra moderno e antico risulta sfumata.

Cantarella, invece, sembra sì, prendere le mosse da entrambi i testi classici ma con una fedeltà filologica molto scarna; infatti, la sua riscrittura recupera senz'altro la trama dei due drammi antichi ma dal punto di vista testuale condivide poco con questi: pur trattandosi di una riscrittura di genere drammatico, sono poche le influenze stilistiche dei due autori antichi sul testo di Cantarella che opta, invece, per uno stile personale a tratti molto enfatico così da evidenziare al meglio le idiosincrasie del personaggio di Fedra che cede spesso all'impeto del delirio amoroso. L'ispirazione sembra più da rintracciarsi in una tradizione che vede capostipite Racine e la sua *Phèdre* (1677), considerando che i toni volutamente patetici richiamano da vicino le movenze liriche della riscrittura francese. Ma non solo: trattandosi di un testo drammatico pensato per uno spettacolo multimediale, le ingerenze delle parti filmate che scandiscono il ritmo della messa in scena riprendono un certo cinema di genere:

“la scrittura qui si fonde con una messa in scena moderna e multimediale che fa riferimento visivo all’atmosfera ‘noir’ del cinema di A. Hitchcock”.<sup>4</sup>

Per passare invece alle forme di cui si anticipava in apertura, le due riscritture, pur in prosa entrambe, appartengono a due generi letterari diversi: Fusini sceglie il racconto lungo mentre Cantarella ci consegna un testo drammatico, e questo naturalmente non può non influenzare la ricezione dell’opera che appare, conseguentemente, diversificata. Se il testo di Fusini è pensato per una lettura individuale, quello di Cantarella, essendo inedito e pensato per la messa in scena, poggia su presupposti diversi: chi fruisce dell’opera lo farà attraverso il *medium* teatrale ma anche quello filmico (come si diceva, è una rappresentazione multimediale), accedendo così a una forma di rappresentazione che, pur basandosi su un copione, fa dell’elemento visivo la principale via di trasmissione dell’informazione. Date queste differenze, il prosieguo di questo articolo verte sugli aspetti di stampo femminista che questi lavori invece condividono e su cui sarà opportuno soffermarsi.

Il contesto in cui si inseriscono i testi di Fusini e Cantarella è quello delle riscritture cosiddette femministe, ossia forme di reinterpretazione, in questo caso, del mito e dei suoi personaggi in un’ottica che rimanda a valori e principi di stampo femminista, come ad esempio l’autocoscienza, la riappropriazione della propria *agency* o il potere di trasformare un’istanza apparentemente solo personale in un complesso di rivendicazioni politiche che riguardano un’intera collettività. Va però detto che sia Fusini sia Cantarella decidono di non stravolgere, a livello di trama, la vicenda di Fedra – e infatti queste riscritture, poiché mantengono inalterata la storia originale, differiscono da quel filone di cui la *Medea* di Christa Wolf è rappresentativa – ma, ciononostante, non si può dire di stare leggendo qualcosa di simile all’originale; non solo perché una penna diversa produce inevitabilmente una storia diversa ma perché queste riscritture vedono non tanto Fedra come protagonista indiscussa, quanto il desiderio che scaturisce dal tumulto amoroso di cui, a causa di Afrodite, è vittima, riprendendo così da vicino quell’idea di desiderio cara al femminismo della seconda ondata, ossia quello di fine anni Sessanta, Settanta e Ottanta<sup>5</sup> – ma anche a quello contemporaneo (o della quarta ondata)<sup>6</sup> – secondo cui il

4. Fonte della citazione: <https://www.eccellenzafemminile.it/fedra-diritto-allamore/>.
5. Per una periodizzazione si veda Cameron, 2018, p. 8, che ricorda come “The upsurge of feminist activism that began in the US (and quickly spread to other places) in the late 1960s was labelled ‘the second wave’ by activists who wanted to emphasise the continuity between their own movement and the more radical elements of nineteenth-century feminism”.
6. Ancora Cameron, 2018, p. 8, “The renewed interest in feminism that has become visible in the last ten years is sometimes described as a ‘fourth wave’”.

motore che innesta la radice del cambiamento politico-sociale è la ritrovata consapevolezza dell’essere centro di desideri e pulsioni e che questi possano, insieme, dare vita a un concreto percorso di emancipazione.<sup>7</sup> Nel mito, a installare la scintilla primordiale che condurrà all’avvampare del desiderio in Fedra è, come anticipato, Afrodite. La Dea, risentita con Ippolito per la sua indifferenza (egli le preferisce Artemide ed è emblema di una pia castità), decide di punirlo scatenando in Fedra un implacabile desiderio amoroso (ed è curioso che, per punire un uomo, la dea agisca per tramite di una donna che, nelle riscritture, invece di perire assoggettata dalla potenza del delirio amoroso, sfrutta quest’ultimo a suo proprio vantaggio). Sposa di Teseo, la regina non è però imparentata con Ippolito, che è figlio dell’amazzone Antiope. Questo spinge Fedra a credere, anche solo per un attimo, che l’amore tra loro possa compiersi, ma Ippolito le riserva un crudo sdegno da cui trapela un astio generalizzato nei confronti di tutte le donne, facendo così di Ippolito l’emblema di un sistema di pensiero radicato nell’antica Grecia. Queste le basi su cui poggianno le due riscritture che, pur condividendo, a livello di trama, le vicende, si snodano in percorsi stilistico-tematici diversi, aprendo le analisi a considerazioni multiprospettive.

Si consideri, intanto, che, come anticipato, il testo di Cantarella è inedito ed è quindi opportuno credere che in vista di un’eventuale pubblicazione le parti demandate alla riproduzione filmica (ossia i frammenti di video proiettati tra una scena e l’altra) sarebbero probabilmente integrate da inserzioni testuali, e dunque il testo su cui lavoriamo è, per così dire, parziale. Nondimeno, il lavoro è perfettamente coerente e coeso e, anche senza aver visto lo spettacolo, si può cogliere appieno il senso totale dell’opera grazie anche alle trascrizioni della *voice over* che accompagnano il testo. Questo dimostra come l’autrice abbia dato a stile e forma una rilevanza primaria, garantendo una fruizione scorrevole a ogni tipo di lettore. Non mancano, poi, intermezzi cantati in greco, a recuperare quella tradizione che fa del coro un elemento essenziale del dramma. A livello di lingua e stile, Cantarella sceglie volentieri formule cariche di enfasi, a sottolineare il *malum* di cui Fedra è vittima: “Abbi pietà ascolta la preghiera che è / chiusa nel mio cuore. / Una fiamma incendia / le mie viscere, corre nelle mie vene. / Il mio cuore avvampa fino a impazzire” (Cantarella, 2014, p. 6). Il patetismo dei toni restituisce efficacemente il tipo di personaggio che Fedra vuole essere, ossia una donna che ha sempre vissuto una vita retta ma che ora, davanti alla forza prorompente dell’amore, perde il controllo di sé. Questa perdita di controllo è, però, solo temporanea in quanto la forza del

7. Si veda in proposito almeno Cigarini, 2022.

desiderio amoroso fa di Fedra non un veicolo attraverso il quale questo si possa esprimere, ma uno strumento attraverso cui perseguire la propria emancipazione. Fedra si impossessa del suo stesso delirio operando scelte ben precise che la condurranno a una forma estrema di liberazione: la morte. Sia Cantarella sia Fusini danno ampio spazio ai monologhi interiori di Fedra, sottolineando come la regina sia sempre in una posizione di profonda autoriflessione che le garantisce una comprensione estesa della situazione circostante, cosa che, invece, sembra non caratterizzare i precedenti euripideo e senecano, dove Fedra è in totale balia del desiderio amoroso e ne è, di fatto, succube. Questa riappropriazione del desiderio è l'elemento che più di tutto fa di queste riscritture due opere di taglio nettamente femminista: Fedra non è succube del destino e vittima dei giochi prepotenti delle divinità, ma agisce consapevolmente scegliendo con determinazione il destino cui andare incontro. È una manifestazione di autocoscienza che fa della rivendicazione del proprio essere il perno su cui ruota la vicenda, ricordando da vicino il principio per cui l'autocoscienza “è al cuore della forte ‘carica diffusiva del femminismo’, che proprio attraverso questa sua pratica modificò idee, soggetti, rapporti” (Bertilotti & Scattigno, 2005, p. 1). Fedra si fa simbolo di un'emancipazione che potenzialmente non è solo sua ma di tutte, modificando così un ordine precostituito:

No, no. Io non sono vittima di un'atavica maledizione. Io non sono succube di un destino al quale non posso sottrarmi. Ho combattuto contro i miei sentimenti, ho cercato di attenermi alle regole che sono state insegnate anche a me, come a tutte le donne, ma pur conoscendone i rischi e le conseguenze ho deciso di amare. Ho deciso e cercato, contro ogni convenzione, di prendere nelle mie mani la mia vita, costasse quel che costasse (Cantarella, 2014, p. 6).

Le parole di Fedra sono emblematiche e indicano una presa di posizione che più che personale si fa universale, secondo la logica per cui la propria individualità è rappresentativa di altre individualità: “senza questo radicamento nell'esistenza di singole donne, l'idea femminista non avrebbe mai potuto attingere l'universalità che invece possiede, ovvero la sua capacità di esprimere ciò che è di una donna perché è di tutte le donne” (Boccia, 1990, p. 21). Non si sta qui dicendo che Fedra è una femminista del suo tempo, ma negli atteggiamenti che Cantarella le fa assumere si possono rintracciare principi cari al femminismo come appunto l'importanza dell'autocoscienza come strumento che conduce inevitabilmente alla rottura con forme di potere patriarcali che vedono nell'assoggettazione della donna la loro ragion d'essere. E a questo proposito, ovvero assoggettamento della donna, viene subito in mente il lungo monologo che, con un termine moderno, definiremmo di stampo misogino che Ippolito fa nella versione euripidea subito dopo aver saputo dalla nutrice dell'amore di

Fedra, ripreso da Cantarella in maniera indiretta facendo, cioè, riassumere da Fedra stessa il contenuto del discorso:

Ultimamente sei arrivato a dire cose davvero singolari: ti chiedi perché voi uomini abbiate bisogno delle donne. Dici che è meglio, molto meglio sarebbe stato se la stirpe umana avesse potuto riprodursi senza ricorrere alle donne? Cosa pensi, che sarebbe stato meglio se a un uomo per avere figli fosse bastato, non so, deporre dell'oro o del bronzo o del ferro in un tempio e ricevere in cambio un figlio di valore pari all'offerta? Dichiara pure che, visto che le donne sono comunque indispensabili, a voi uomini non resta che una sola possibilità se proprio volete riprodurvi: portarvi a casa una donna sciocca, almeno non fa danno. Hai anche detto che mai una donna deve essere più intelligente di quanto si addica a un essere femminile, niente è peggio delle donne che sanno troppo.... (Cantarella, 2014, pp. 11-12).

Non è un caso che Cantarella non riporti il discorso per bocca di Ippolito ma che lo faccia per bocca di Fedra, a rimarcare come la regina abbia intrapreso un percorso di consapevolezza che la porta a vedere con chiarezza e lucidità la realtà che la circonda. Fedra è una donna che sa troppo perché la sua autocoscienza agisce da strumento politico che la rende di fatto libera dalle costrizioni in cui, in questo tipo di società, gli uomini relegano le donne. È invisa a Ippolito perché rappresenta la rottura con un sistema di valori che lui riconosce come l'unico possibile, rimanendo ancorato a un'idea di donna servile e docile. Fusini, similmente a Cantarella, riporta le parole di Ippolito in maniera indiretta (salvo per una frase precisa che si citerà a breve) aprendo lo spazio a una riflessione più estesa sul tipo di realtà da cui Fedra si sta, di fatto, emancipando:

[...] Ippolito al centro procede sempre più violento nell'accesso di parole che scaglia contro le donne. Ora Ippolito è tutto condanna. Sa che Fedra è lì, ma non le rivolge la parola. Non c'è agone tra Fedra e Ippolito. Ma noi sentiamo le parole di lui colpire come dardi la regina. Entrano nella sua carne, sono frecce che la feriscono. Fedra non si difende. Ascolta in silenzio. È l'inizio della sua morte. Ciò che aveva paventato più di ogni cosa ora accade: ha perso il suo buon nome, nelle parole di Ippolito non è che un esemplare comune di quella razza che Ippolito attacca.

Ippolito è travolto dall'ira in un crescendo di violenza verbale che sconfinata nell'*hybris*. Sono mostri, le donne: dovrebbero vivere come bestie senza parola, perché le loro parole non infettino l'aria. Sono tutte uguali: non hanno altro appetito che il letto. Anche Fedra, a cosa lo tenta, se non al crimine di una relazione con l'intoccabile letto del padre? Si sente macchiato, vorrebbe purificarsi le orecchie (Fusini, 1990, p. 30).

La paratassi concitata del passaggio restituisce l'impeto del momento, calando il lettore in una dimensione di profondo sconforto e agitazione: Ippolito è furioso. Tuttavia, nonostante le apparenze siano sconcertanti e facciano, per un momento solo, immaginare una Fedra sconfitta e mortificata, rassegnata alla sua condizione di potenziale adultera, e dunque disonorata, subentra una

breve frase che sconvolge il senso potenziale di questo passaggio: “Fedra non si difende. Ascolta in silenzio. È l’inizio della sua morte”. L’inizio della sua morte, ovvero del momento che lei stessa sceglie come strumento di potere rispetto al suo destino, desiderando per sé un esito (e non una sorte assegnatale) decretato dal suo stesso volere. Ancora una volta il vero protagonista della vicenda è il desiderio come strumento di rivalsa rispetto a una condizione sociale imposta. C’è anche da notare che, nel lungo passaggio riportato, il passo “ciò che aveva paventato più di ogni cosa ora accade: ha perso il suo buon nome, nelle parole di Ippolito non è che un esemplare comune di quella razza che Ippolito attacca” fa trapelare un’immagine chiara della struttura politico-sociale della civiltà di cui Fedra è componente. La donna definita come “quella razza che Ippolito attacca”, delegando di fatto il giudizio complessivo su un intero genere alle parole e alle opinioni di un uomo, è anche questo emblema di un complesso e radicato sistema di pensiero che incatena, in questo preciso contesto, le donne. Ma, come si è detto, nelle riscritture di Cantarella e Fusini, la centralità che assume la potenza del desiderio agito da Fedra crea un cortocircuito con un sistema di valori altrimenti monolitico e spiazza chi legge conducendolo in una dimensione di nuova rivendicazione: “liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell’uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell’esistenza” (Lonzi, 1974, p. 11). Cantarella, ad esempio, non manca di far sottolineare alla sua Fedra l’ipocrisia di cui Ippolito è vittima, mostrandoci da vicino una dinamica quantomai familiare:

Hai paura di me, perché sono difficile. Ah sì? Pongo troppi problemi. Credevo che questo ti piacesse, ma mi sbagliavo. Mi rifiuti perché sono così! La mia esperienza, la mia maturità, il mio coraggio ti hanno per qualche tempo affascinato, ma ora sono diventati un difetto! Di fronte a che cosa? Di fronte alla freschezza della pelle allo splendore di un corpo giovane? Ah! Sono queste le qualità femminili che piacciono a te, come del resto a tutti gli uomini... Tu non sei più Ippolito. Tu non rifiuti le donne, rifiuti me. Sono io la donna della quale disprezzi l’amore, io che ti ho amato al punto da dimenticare il mio orgoglio, io che mi sono abbassata a supplicarti, a gettarmi ai tuoi piedi, a umiliarmi davanti a te. No, tu non sei più Ippolito! Ma bada a te: d’ora in poi imparerai cosa significa dimenticare chi sono! (Cantarella, 2014, pp. 13-14).

In Fusini, invece, questo tipo di odio sembra avere radici differenti, da rintracciarsi principalmente nell’impenetrabilità di Ippolito, ma ha le stesse conseguenze:

Ippolito è fuga e rifiuto: la vergine che disdegna qualsiasi mescolanza. Sotto i colpi di ciò che tenta di penetrare la sfera intatta della sua esistenza, resiste. Il volto di Ippolito così come appare all’inizio è un mondo integro, perfetto: suo equivalente spaziale è il prato escluso dove intreccia ghirlande per la dea Artemide. Ma al confine di questo orto concluso, compare la testa di

Fedra, e quel cosmo va in rovina. Non perché Ippolito ceda. Al contrario, la sua difesa è ardente e battagliera, la grazia in lui non esclude la forza. Ippolito è intransigente, feroce: si rivolta, semmai, come una bestia selvaggia. Intrattabile, inflessibile, tutt'uno con sé stesso, non c'è fessura nell'animo suo. Questa unità dell'anima lo rende inaccessibile a ogni manovra dell'altro (Fusini, 1990, pp. 30-31).

Con Ippolito è, di fatto, impossibile intrattenere un proficuo dialogo e Fedra, sempre più consapevole di sé stessa, raggiunge, invece, una dimensione di emancipazione di una forza sconvolgente, tale che forse nemmeno lei stessa è preparata e che è frutto di una dinamica per cui “la consapevolezza della differenza femminile, la presa di distanza da ogni forma possibile di omologazione o mimetismo con l'altro [è] una critica radicale dell'uguaglianza” (Guerra, 2005, p. 60).

Senza cadere in sovrainterpretazioni, si può vedere nell'atteggiamento che Fedra ha nelle due riscritture un altro tema caro al femminismo, ossia il tentativo di farsi soggetto politico, riprendendo lo *slogan* per cui “il personale è politico”.<sup>8</sup> Senza addentrarsi troppo in questioni che esulano dallo scopo di questo contributo, è opportuno ricordare che questo *slogan* nasce con l'intento di sintetizzare in un'unica formula chiara ed efficace come le rivendicazioni delle femministe siano divenute tali nel momento in cui le donne hanno capito che i loro piccoli problemi personali e quotidiani non erano affatto piccoli o solo personali ma che erano frutto di uno specifico sistema che opprime le donne, ovvero il patriarcato. Nel comprendere questo, le donne comprendono anche che, oltre che a sentirsi capite, insieme possono rovesciare questo ordine prestabilito:

La presa di coscienza, il confronto e lo scambio ravvicinato tra simili, il desiderio di ‘articolare coscienza di sé, considerando l’identità femminile un fatto culturale ereditario e un processo sociale costruttivo’, la ricerca di affermazione della soggettività femminile condussero immediatamente a fare i conti con tutti gli aspetti dell’esistenza, con l’insieme delle costruzioni culturali e, soprattutto, con l’esperienza di un corpo e di una sessualità differenti (Guerra, 2005, p. 54).

Fedra, così come le donne protagoniste delle rivendicazioni femministe, diventa consapevole del proprio genere in quanto elemento costitutivo inserito all’interno di un’istituzione ben precisa, il patriarcato, da cui, tramite l’autocoscienza si emancipa:

Sono diversa dalle altre donne? Lo so, ho carattere e volontà, sono capace

8. L'autrice a cui si deve la coniazione di questo motto è l'attivista e saggista statunitense Carol Hanisch che nel 1969 esce con il saggio *The personal is political*, disponibile al link <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

di oppormi, cerco di contrastare quello che sembra un destino e cerco di essere io a disporre della mia vita. No, non sono come quelle ragazze con le quali ti sei accompagnato sinora, quelle, sì, quelle che ti piacciono: silenziose, remissive, obbedienti e soprattutto giovani (Cantarella, 2014, p. 11).

Parla bene, da regina, e da donna ateniese. Non è la ‘sventurata figlia cretese’, su cui il misterioso nesso di colpa e castigo s’è rovesciato, a perpetuare un desiderio nefando, che le donne erano corse a consolare. È una donna nella pienezza della coscienza di sé, del proprio nome, e onore (Fusini, 1990, p. 22).

Questa consapevolezza porta con sé una presa di coscienza che conduce al sorgere di un nuovo desiderio: quello di emancipazione. L’amore, e il desiderio amoroso, diventano strumenti di riconoscimento di sé in una sorta di agnizione personale; Fedra riconosce sé stessa, la vera sé stessa, e diventa simbolo di un percorso attuato attraverso le sfumature del desiderio che conducono a una brama di giustizia sociale che possa liberare la donna dalla posizione di subalterna, proprio come accadde nel femminismo degli anni Settanta: “le donne portarono la riflessione sul quotidiano dentro le case, e ne fecero il luogo di una critica pratica radicale, sottraendolo al silenzio e all’isolamento; a ‘partire da sé’, ruppero la contrapposizione tra pubblico e privato, tra personale e politico” (Bertilotti & Scattigno, 2005, p. 13). Così come per le donne protagoniste dei movimenti femministi degli anni Settanta (ma non solo), in queste riscritture l’autoco-scienza scatena un affastellarsi di domande e, purtroppo, in alcune circostanze, di rassegnazione alla propria condizione di donna e quindi, in questo preciso contesto storico, di subalterna. Si considerino, ad esempio, i seguenti passaggi:

Morte, solo sollievo di un amore impossibile, morte, solo riscatto della purezza perduta, morte, sola espiazione della colpa che non è quella di averlo amato, ma di averlo ingiustamente accusato... Mi sono illusa, ho voluto prendere nelle mie mani la mia vita, ma ho dimenticato di vivere in un mondo di benpensanti che sbandierano alti principi per nascondere le loro colpe, che tutto accettano in nome della reputazione, persone che io disprezzo. Io ho deciso di amare, conoscendone i rischi e le conseguenze... Amore mio, muoio, ti raggiungo nel mondo delle ombre. La morte è la sola possibile conclusione del nostro amore... non esiste la colpa. Mi sono illusa, ho pensato di poter sfidare impunemente le regole, le convenzioni.... mi sono illusa, ho sperato che anche a me, pur essendo donna, fosse consentito scegliere la mia strada, seguire i miei sentimenti, decidere della mia vita... (Cantarella, 2014, p. 16)

In scena torna il silenzio. Il nodo che Fedra sta preparando nelle sue stanze soffoca la scena, ma ecco si leva, ad alleviarci dal peso delle sventure che si stanno ammassando, la voce delle donne. Il Coro canta il desiderio del volo. Sì, volare via dal chiuso soffocante di questi spazi angusti, di questi nodi familiari che s’attorcono alle viscere, lacci inflessibili che attorcigliano i nuovi getti alle radici, e ne impediscono lo sviluppo [...]. Il dolore tramuta

in qualcosa di ricco e di strano: la sventura volge in bellezza, sì che il dolore stesso è dimenticato, come una scoria che si condensi sul fondo (Fusini, 1990, p. 33).

Con le dovute differenze di stile, i due passaggi condividono un messaggio importantissimo: Fedra si fa rappresentante di tutte le donne che come lei hanno vissuto la potenza del desiderio e si sono, grazie a questo, rese consapevoli del proprio ruolo (e di come uscirne) all'interno del contesto sociale cui appartengono. In Cantarella i toni sono nettamente più esplicativi e la denuncia sociale di cui Fedra si fa portavoce è chiaramente individuabile e distinguibile; al contrario, invece, di Fusini che opta per un lirismo dove la forza delle affermazioni è data non tanto dall'essere esplicative, quanto dall'essere implicite. Due stili che si differenziano parecchio ma che, nei fatti, sono accomunati da un medesimo desiderio da parte delle autrici di mettere in luce la potenza sovversiva con cui Fedra, e le donne al suo seguito, smantellano un ordine precostituito. C'è anche da dire che Fedra diventa consapevole non solo della sua posizione di subalterna rispetto agli uomini della società in cui vive, ma diventa anche consapevole della potenza delle illusioni che spingono verso desideri non sempre realizzabili. Infatti, non potendo concretizzare le sue mire amorose, decide di sfruttare la forza prorompente del suo desiderio per condurre sé stessa verso qualcosa di cui è indiscussa padrona: la sua vita. Scegliendo la morte non sceglie solo la liberazione, sceglie di farsi autrice del proprio destino, sfidando le divinità che la volevano succube di un desiderio più grande di lei.

Sia Cantarella sia Fusini, pur come si è detto con stili e toni molto diversi, danno ampia rilevanza alla centralità in cui Fedra si pone osando desiderare. Percependosi finalmente, grazie a un moto di autocoscienza, come oppressa, Fedra riesce a scardinare questa condizione preimpostata assumendo il ruolo di portavoce delle donne; nei passi riportati Fedra non parla mai solo per sé, così come il coro non parla esclusivamente di Fedra, ma dà voce a un'intera comunità incarnando i prodromi di una piccola rivoluzione. Proprio come nel movimento femminista della seconda ondata, accade che la potenza dell'autocoscienza conduca le donne a farsi emblema e simbolo di una rivoluzione sociale e politica, avanzando richieste e istanze inimmaginabili fino a poco tempo prima. Sono gli anni del diritto all'aborto, dei diritti sessuali e riproduttivi, delle rivendicazioni civili e politiche, conquiste che muovono da un grande motore propulsore: la propria esperienza messa al servizio della lotta politica (ancora una volta si ripete il motto "il personale è politico"). La Fedra di Cantarella e Fusini mette al servizio sé stessa (rendendo visibile il suo privato) e la propria vita per liberarsi da una condizione restrittiva, certo, ma anche per dare alle altre donne un messaggio forte, basato sulla potenza dei propri desideri.

e, infatti, il suo desiderio di morte sarà rispettato dal coro che incarna il pubblico femminile a cui Fedra, idealmente, si rivolge:

Dunque è finita. La regina non è più, sospesa alla fune che pende, oscilla nel vuoto della propria morte. ‘Venite, venite subito’ grida ancora l’ancella, ‘portate un ferro tagliente per sciogliere il nodo dal collo.’ Forse la regina è ancora viva, si potrebbe salvarla. Ma il Coro non va. Le donne di Trezene stanno ferme. Fanno centro intorno a quella morte che vogliono, almeno quanto l’ha voluta la regina. Sono certe che Fedra non vorrebbe essere salvata. Meglio non fare nulla (Fusini, 1990, p. 35).

Il coro si mostra fedele alleato di Fedra e incarna quel meccanismo per cui il desiderio della singola diventa il desiderio di tutte. In questo caso, la spinta verso la liberazione definitiva da una condizione sfavorevole. Né Cantarella né Fusini vogliono fare di Fedra un’attivista *ante litteram*, ma nelle loro riscritture Fedra sta di fatto, con il suo operato, instillando il dubbio che una realtà diversa sia possibile. È vero che le due autrici riscrivono la storia di Fedra senza, a livello di eventi, stravolgerne la trama ma la significativa reinterpretazione dell’*agency* di Fedra rispetto a sé stessa e al mondo che la circonda è un’assoluta novità. Ci viene così restituito un personaggio che fa della propria emancipazione quella di tutte: la morte per sua stessa mano è il suo modo di riappropriarsi di sé stessa e stabilire da sola l’andamento del suo destino. Non si vuole qui dire che sia la morte in sé a produrre l’emancipazione cui si faceva riferimento, ma quanto la *scelta* di Fedra di stabilire per sé il destino cui andare incontro, mettendo così fuori dai giochi le mire delle divinità coinvolte (principalmente Afrodite e Artemide). Nella sezione “Allacci fatali”, secondo capitolo della *Luminosa*, Fusini si sofferma su alcune riflessioni che investono sia la tragedia nelle sue versioni originali, sia la riscrittura che l’anglista stessa ne fa. Interessante da notare è il ritratto che emerge di Fedra:

Il tono di Fedra è invece eroico, nel senso che in esso risuona l’aspirazione a sostenere e risolvere il conflitto che la dilania. Fedra è eroica in quanto colei che in disaccordo col suo proprio mondo si mette in lotta con se stessa [...] finché vince la morte, il desiderio dell’assenza da sé, che solo può mettervi fine (Fusini, 1990, pp. 59-60).

Vince la morte, dunque Fedra non è protagonista di questa decisione come si è detto finora? Analizziamo la frase successiva: il desiderio dell’assenza da sé. Non ci stupisce più, ormai, che il desiderio sia parte centrale della discussione ma quello che, qui, maggiormente ci colpisce è l’implicazione di questo desiderio: l’assenza da sé, l’allontanarsi da quella nuova forma che, con tanta fatica, Fedra si era conquistata. Forse perché la ritrovata autocoscienza conduce alla consapevolezza che sia impossibile vivere secondo i propri desideri in un tipo di società come quella in cui è relegata Fedra e che, quindi, questa presa di

coscienza sia solo un passo in più verso l'annullare sé stessa. Sta di fatto che, in battuta finale, Fedra ci appare non disperata e triste per la sua morte, ma determinata e risoluta in una scelta che la innalza al grado di eroina:

Perché in Fedra il desiderio d'amore si pone al centro del suo stesso essere, come ciò che rompe l'unità della sua anima. La sua anima si fa luogo di una contraddizione esasperata, che si spezza tra due opposte liturgie, Artemide o Afrodite? Insorgono dentro di lei più voci, e più leggi, ha più idee da placare. Non è sempre così per la donna? (Fusini, 1990, p. 60).

Emblematico quel “non è sempre così per la donna” che sembra richiamare la più stretta contemporaneità in un parallelismo che rievoca come il contatto con la realtà debba necessariamente passare per canali da cui sono invece esentati gli uomini, ovvero la scelta tra una potenziale occupazione e l'amore. Fedra è in questa riscrittura quantomeno moderna e spezza un circuito che vuole la donna come arrendevole e docile, domabile e manipolabile, riappropriandosi del proprio destino grazie alla forza propulsiva del desiderio di cui è soggetta:

Se il desiderio è la prima facoltà con cui la creatura si contrappone al mondo come un essere proprio e indipendente, esso è allo stesso tempo per Fedra l'inizio del regno della parola e del tempo. Fedra conosce ora, ora che vuole tacere, l'impulso a parlare, e il taglio del tempo: finora non era stata che silenzio, e il tempo non aveva epoche (Fusini, 1990, pp. 74-75).

Il desiderio porta Fedra in una dimensione di potere personale che si manifesta nella decisione di morire da una parte, e di accusare Ippolito dall'altra, rendendosi padrona non solo del proprio avvenire ma anche di quello altrui estendendo la sua *agency* oltre i confini della sua individualità.

## Bibliografia

- Bertilotti, T & Scattigno, A. (2005). *Introduzione* in *Il femminismo degli anni Settanta*. Roma: Viella.
- Boccia, M.L. (1990). *L'io in rivolta: Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano: La Tartaruga.
- Cameron, D. (2018). *Feminism*. Londra: Profile Books.
- Cantarella, E. (2014). *Fedra. Diritto all'amore* [copione teatrale inedito].
- Cigarini, L. (2022). *La politica del desiderio e altri scritti*. Napoli-Salerno: Orthotes Editrice.
- Cuter, E. (2020). *Ripartire dal desiderio*. Roma: Minimum fax.
- Cvetaeva, M. (2011). *Fedra*, (a cura di M. Rea). Pisa: Pacini Editore.
- Euripide (2000). *Ippolito* (a cura di G. Paduano). Milano: Rizzoli.
- Fusillo, M. (2024). Corpi, performance, vulnerabilità: riscritture femministe e

- post-femministe della tragedia greca (Cixous, Tempest). *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, 14, 251–261. <https://doi.org/10.4454/dioniso.v14.997>
- Fusini, N. (1990). *La luminosa: Genealogia di Fedra*. Milano: Feltrinelli.
- Franza, S. (2024). *Fedra. Riscritture contemporanee del mito: Marina Cvetaeva e Sarah Kane* [Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova]. <https://hdl.handle.net/20.500.12608/68699>
- Guerra, E. (2005). *Una nuova soggettività: Femminismo e femminismi nel passaggio degli anni Settanta in Il femminismo degli anni Settanta*. Roma: Viella.
- Yourcenar, M. (2001). *Fuochi* (Trad. di M. L. Spaziani). Milano: Bompiani.
- Lonzi, C. (1974). Manifesto di rivolta femminile. In *Sputiamo su Hegel* (pp. 11-19). Milano: Scritti di Rivolta femminile.
- Racine, J. (1971). *Phèdre*. Parigi : Larousse.
- Rubino, M. (2008). *Fedra: Per mano femminile*. Genova: Il Melangolo.
- Seneca, L.A. (1969). *Fedra* (Trad. di E. Sanguineti). Torino: Einaudi.
- Wolf, C. (2000). *Medea: Voci* (Trad. di A. Raja). Roma: E/O.

### Sitografia

- Festival dell'eccellenza al femminile. (s.d.). *Fedra. Diritto all'Amore*. <https://www.eccellenzafemminile.it/fedra-diritto-allamore/>
- Hanisch, C. (2006). *The personal is political: The women's liberation movement classic with a new explanatory introduction*. <https://www.hanisch.info/>
- Lombardi, M. (s.d.). *Il femminismo negli anni '70*. [https://disp.web.uniroma1.it/sites/default/files/allegati/Femminismo%20di%20M\\_Lombardi.docx](https://disp.web.uniroma1.it/sites/default/files/allegati/Femminismo%20di%20M_Lombardi.docx)