

LAS DOS CARAS DE LA *FEDRA* D'ANNUNZIANA

Sandro Abate
UN del Sur - CONICET

Resumen

Desde Eurípides y Séneca, sin olvidar a Racine y Garnier, el mito de Fedra ejerció una especial atracción sobre el arte, y su vigencia se ha visto renovada periódicamente. La poética de grandes sectores artísticos de finales del siglo XIX, articulada por la remisión al código clasicista y por el apartamiento de toda forma de arte vulgar o burgués, produjo una de las últimas versiones de la tragedia: la Fedra (1909) de Gabriele d'Annunzio. En este trabajo, voy a detenerme en algunas claves culturales del texto del dramaturgo italiano. En ellas se refleja una lectura del mito antiguo en clave nietzscheana, en virtud de la inclusión de dos personajes agregados por D'Annunzio al repertorio clásico.

Palabras clave: Teatro - D'Annunzio - Fedra - Nietzsche

Abstract

Since Euripides and Seneca, without forgetting Racine and Garnier, Phedra's myth has had a special attraction for art, and their long-standing relationship has been periodically renovated. At the turn of the 19th century, the poetry of many, important, artistic sectors –articulated by a remission to the classical code and their opposition to all forms of bourgeois art- produced one of the latest versions of the tragedy, Gabriele d'Annunzio's Fedra (1909). I shall focus on some of the cultural key issues related to this Italian playwright's text. According to D'Annunzio's introduction of the two characters to the classic repertoire, they reflect a reading of the ancient myth in Nietzschean code.

Key words: theatre - D'Annunzio - Fedra - Nietzsche

I

En su documentado estudio sobre el teatro de Gabriele d'Annunzio, Emilio Mariano señala que la consideración que la crítica ha hecho sobre el mismo parte de dos lugares comunes: que la bibliografía específica es escasa y parcial, y que la vocación teatral del autor italiano ha sido a menudo subvaluada.

Al margen de las formulaciones que el crítico esgrime para desmentir esos argumentos -a menudo precipitados- y que se fundan en la consideración de una poética general que, a lo largo de su obra, atraviesa todos los géneros, lo cierto es que la producción dramática de D'Annunzio se inicia tardíamente con respecto a la lírica o a la narrativa. Su primer estreno, *La città morta* (1898), se produce cuando el escritor italiano ya tenía publicado el 80 por ciento de su obra narrativa y el 50 por ciento de su lírica; pero, por otra parte, también es cierto que el lugar que el teatro ocupa en su *opera omnia* no es despreciable ni mucho menos, dado que en este género compuso una tercera parte del total de su voluminosa producción ficcional: concretamente, una docena de tragedias en italiano y otras cinco piezas en francés.

Salvando otras consideraciones de oportunidad comercial -nunca del todo desdeñables para cualquier evaluación dannunziana-, existen dos fuertes motivaciones que, sin duda, debieron haber incidido en este tardío pero decidido "abordaje" del género teatral: los descubrimientos arqueológicos de la cultura minoica en el escenario del Egeo y su propio descubrimiento de Nietzsche. En el primero de los casos, como señala Marabini Moevs, se trata de las excavaciones en la acrópolis de Micenas (1876), de las misiones en el santuario de Zeus en Olimpia y en el de Apolo en Delfos (1893), y de las investigaciones en la Acrópolis de Atenas (1885). Dichas misiones dejaron al descubierto el mundo desconcertante y maravilloso del arte griego

en la edad arcaica y sentaron las bases documentales para posibilitar una suerte de nuevo resurgimiento de la cultura clásica, en un motivado impulso que abarcó a todas las artes durante el último tercio del siglo XIX y hasta por lo menos la Primera Guerra Mundial.

Las notables intuiciones y observaciones de F. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) constituyen la otra vía a través de la cual D'Annunzio llegó al teatro en las postrimerías del siglo XIX. Sus principales ideas, como los valores instintivos de la cultura clásica presocrática (sobre todo de matriz cretense), la oposición a la moral evangélica, la afirmación del sentimiento de potencia del hombre frente a la divinidad, llegaron indirectamente a manos del autor italiano, como observa Paratore, a través de una antología traducida al francés en 1893 por P. Gautier Bach y Adolphe Wagnon, titulada *A travers l'oeuvre de Frederic Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, y más tarde, en 1901, por medio de la primera traducción francesa de *El nacimiento de la tragedia*.

Ambas motivaciones -arqueológicas y filosóficas- despertaron el interés de Gabriele d'Annunzio y, como él, de gran parte del mundo intelectual de su época, y lo aproximaron con curiosidad al mundo clásico. Dicha curiosidad no tardó en culminar con un vuelco rotundo de sus intereses creativos hacia la tragedia a partir de su viaje por el Egeo y de su relación sentimental y profesional con la actriz Eleonora Duse, ambas circunstancias acontecidas en 1895. Este viaje marcaría definitivamente su pensamiento y su obra, tal como es posible apreciar en estas líneas que, desde las puertas de Micenas, le escribió a su editor:

*Il mio lungo e vago sogno di dramma -fluttuante- s'è
allfine cristallizzato. A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo,
sotto la porta dei Leoni. La forma del mio dramma è già
chiara e ferma. Il titolo: La città Morta¹.*

Mi largo y vago sueño de drama -fluctuante- se ha por fin cristalizado. En Micenas, he releído a Sófocles y Esquilo, bajo la puerta de los Leones. Mi drama tiene ya una forma clara y definitiva. El título: *La ciudad muerta*.

Su alianza con la Duse -considerada, junto con Sarah Bernhardt, la actriz más importante del momento- le suministró la oportunidad de producir sus textos para una intérprete de garantizada excelencia y reconocido talento en el circuito teatral europeo. No cabe menoscabar esta motivación para evaluar el acercamiento de D'Annunzio al teatro, sobre todo si se tiene en cuenta que la etapa sustancial de su creatividad dramática coincide con su convivencia y que casi todas las obras fueron escritas para que ella las interpretara.

Tal magnitud adquirió el entusiasmo teatral de este momento que en una crónica publicada en *La tribuna*, en 1897, titulada sugestivamente “*La rinascenza de la tragedia*”, llegó a expresar:

Discesa all'ultimo grado dell'abiezione, divenuta un'industria ignobile nelle mani di fabbricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni cultura, accomunata ai segreti artifizii con cui le cortigiane sapienti tentano di eccitare la lussuria senile, l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita (D'Annunzio, Scritti giornalistici, 264-265),

Hundida en el último grado de la abyección, vuelta una industria innoble en las manos de fabricantes destructores de toda inteligencia y de toda cultura, unida a los secretos artificios con los cuales los sabios cortesanos intentan excitar la lujuria senil, la obra dramática conserva sólo la forma vital con la que los poetas pueden manifestarse a la multitud y ofrecerle la revelación de la Belleza, comunicarle los sueños viriles y heroicos que transfiguran súbitamente la vida,

toda una confesión de adhesión nietzscheana, que no tardará en fructificar en su primera tragedia estrenada, como dije, apenas un año más tarde.

En síntesis, con Nietzsche nace su producción trágica en italiano, con la Duse se desarrolla pasando desde la materia

clásica a la escena de ambiente costumbrista abruzzese –*La figlia di Iorio* (1904), su éxito más resonante- y culminando con la *Fedra*, en 1909, obra compleja, en la que la crítica no ha reparado suficientemente, a pesar de la rica variedad de intereses mitológicos y tradicionales, estilísticos y sociológicos, filosóficos y biográficos, que en ella aparecen involucrados².

II

Justamente en la ya citada crónica de 1897, Gabriele d'Annunzio postulaba lo que él entendía como las dos posibilidades del drama en su época:

Il dramma non può essere se non un rito o un messaggio
(D'Annunzio, Scritti giornalistici, 265).

El drama no puede ser si no un rito o un mensaje.

Con esta afirmación, colocaba al teatro italiano en el contexto de los principales debates dramáticos sostenidos en la Europa de su época, en torno a las particulares posibilidades y propuestas que el naturalismo y el simbolismo le ofrecían al arte escénico. Por un lado, la palabra dramática como comunicación, como instrumento para la fotografía de la realidad, para la crítica y el mensaje de interpretación sociológica, para el recorte del hombre en su dimensión histórica en el continuo devenir del tiempo, es decir la palabra dramática como precursora del significado catártico en sentido aristotélico. Por el otro, la postulación de la palabra dramática como representación del acto puro sacro-ceremonial, como celebración de valores eternos en los que toda dialéctica aparece en función de sentidos que están por encima y más allá del hombre, como instrumento para la refutación de la irreversibilidad de la historia, como sustancia rítmica de un lenguaje lírico coreográfico, plástico y sonoro, capaz de evocar – más allá del mensaje- una otra “significación” que recupere sentidos primordiales e imágenes arquetípicas que el mundo moderno ha olvidado.

T.S. Eliot en Inglaterra, García Lorca en España, Apollinaire en Francia, antes o después, enfocaron el problema del drama en similares términos, como necesidad de representación más que de comunicación. El material mítico se ofrece aquí como un espacio de reflexión sobre la realidad y el destino del hombre. Particularmente en la producción dramática dannunziana, el mito posee una fuerza monumental-antigua, en la acepción nietzscheana del término, en cuanto a una fe intrínseca en las posibilidades de un retorno global de los valores del pasado y de su propuesta fecunda en el marco de la cultura de su tiempo³.

A pesar de su naturaleza eminentemente literaria, sus tragedias –sobre todo aquellas que podríamos considerar más ligadas al rito- contienen abundantes indicaciones de dirección y de escena, en donde la repetición ritual, el lenguaje estilizado, el gesto, la luz y el sonido están al servicio del valor evocativo de la palabra.

Voy a detenerme a continuación en la consideración de aspectos que hacen de la *Fedra* de D`Annunzio una pieza cabalmente asimilada a esta concepción ritual del drama, a partir de la significativa y operante presencia de un número cargado de ritualidad tradicional: el número tres.

La tragedia, sea dicho en primer lugar, se desarrolla en tres actos. El primero, desde la llegada del Mensajero hasta el sacrificio de la Esclava tebana; el segundo, desde la transformación del Mensajero en Aedo hasta el pedido vindicativo de Teseo a Poseidón, y el tercero, desde el lamento por la muerte de Hipólito hasta la celebración final de Fedra triunfante.

Tres dones, además, le envía el rey Adrasto a Hipólito: el caballo Arión de estirpe divina, un cáliz de plata con doble ansa y la Esclava tebana de rojas sandalias.

A su vez, tres veces consecutivas y declinativas el Aedo vaticina a Fedra su descanso final:

Fedra,
stanotte dormirai
[...]
Stanotte dormirai

[...]
Dormirai (Fedra, 74-75).

Fedra,
 esta noche dormirás
 [...]
 esta noche dormirás
 [...]
 Dormirás.

Son tres también las oportunidades en las que Fedra tienta a Hipólito. Primero con la oferta del reino:

*Vuoi tu regnare un regno
 d'isole? Dominare tutti i mari?
 Essere il Telassòcrate scettrato
 Dell'asta di tre punte? (Fedra, 86),*

¿Quieres reinar en un reino
 de islas? ¿Dominar todos los mares?
 ¿Ser el Talasócrates que lleva como cetro
 la lanza de tres puntas?,

luego, a propósito de la reseña que el Pirata fenicio hace del poder de Creta:

*Digli, digli, straniero. Odilo, Ippolito.
 Uomo, annovera l'isole regate
 Dalla forza cretese (Fedra, 101),*

Dile, dile, extranjero. Oye, Hipólito.
 Hombre, enumera las islas regidas
 por la fuerza cretense,

y finalmente, en forma directa, luego de confesado su deseo amoroso:

*t'offro le mille navi;
 t'offro il suolo che fu cuna al Cronide,*

*ricco in dittamo in uve in miele in dardi,
in città ben costrutte, in porti accòmodi;
t'offro l'isole belle annoverate
dall'errante Fenicio,
la signoria del mare che fu còrso,
il conquisto del mare senza rive,
l'estremo ignoto regno;
e il mio riso qual fiore
del più florido flutto,
e il mio sangue per minio
della prora più alta" (Fedra, 117).*

Te ofrezco mil naves,
te ofrezco la tierra que fue cuna del Crónide,
rico en díctamo, en uvas, en miel, en dardos,
en ciudades bien construidas, en puertos ventajosos;
te ofrezco las bellas islas enumeradas
por el errante Fenicio,
la señoría del mar conocido,
la conquista del mar sin orillas,
el extremo reino ignoto,
y mi risa como flor
del más florido flujo,
y mi sangre como minio
de la proa más alta.

En la escena más intrigante de la tragedia, cuando Hipólito dormita y Fedra se prepara para su beso fatal, el diálogo entre ambos se vuelve ritual, cargado de rítmicas repeticiones y sus respectivos tres últimos parlamentos terminan con la misma palabra, tres veces repetida: los de Hipólito, con la palabra "Elena" (producto de su ensoñación con la hermosa princesa que le han prometido) y los de Fedra con "amore" (expresión del deseo que la atenaza y que utilizará como herramienta vengativa).

En el último acto, el relato del Aedo sobre la muerte de Hipólito tiene tres partes extensas, entrecortadas por los gestos de dolor y remordimiento del auditorio fastuoso.

III

Si bien no es mi propósito aquí detenerme en un planteo de tipo comparativo que involucre a la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio con relación a las otras que le precedieron³⁴, convendrá referirse a la postura que el autor italiano asumió frente a la materia mítica que tenía delante, para evaluar el singular tratamiento que su propia versión de la tragedia le impuso.

En una entrevista que fuera publicada por el *Corriere della sera*, días antes del estreno en Milán, el autor aclara que no estuvo tan interesado en la exactitud erudita de su investigación, sino que las imágenes antiguas pasaron por su obra como signos puros de belleza patética. Incluso los trágicos antiguos –aclara– habían tratado el mito con libertad creativa:

[...] i tragici greci rimaneggiavano i miti con la più grande libertà... Di tutte le più note peripezie mi sono giovato ad arte per rinnovarle; chè la vera invenzione consiste nel trarre dal vecchio il nuovo inaspettatamente” (D'Annunzio, Scritti giornalistici II, 1418).

[...] los trágicos griegos manipulaban los mitos con gran libertad... De las más notables peripecias se ha beneficiado mi arte para renovarlas, ya que la verdadera invención consiste en extraer algo nuevo de lo viejo, inesperadamente.

Y en efecto la acción central aparece entrecruzada por episodios de otras leyendas y relatos míticos que hasta en algunos casos son ajenos a la historia de Fedra. Se inserta en el texto dannunziano, por ejemplo, la historia de Capaneo, uno de los siete contra Tebas, y el relato de la inmolación de su mujer Evadne, para dar lugar a la inclusión del discurso heroico y de la sublimación del amor; se articula también la historia del rey Adrasto y su caballo Arión –que aquí aparece obsequiado a Hipólito y le provocará la muerte– para dar lugar al discurso hípico desplegado con detallismo naturalista; y hasta se incorpora un relato de evocación de la Elena adolescente, a quien Teseo le

daría a su hijo como mujer, para dar lugar a la inclusión del discurso hedonista de ensoñación lúbrica y contenido parnasiano.

Pero más significativa aún es la inclusión de dos personajes (llamémoslos “fccionales”, en la medida en que no provienen siquiera del repertorio mítico), inventados por D’Annunzio y que – sin llegar a constituirse en protagonistas- adquieren un singular relieve para el desarrollo de la tragedia, sobre todo porque las funciones que desempeñan en la acción facilitan el planteamiento de las claves en las que es posible interpretar la obra: me refiero a la Esclava tebana y al Pirata fenicio, quienes aparecen respectivamente en el primer y segundo acto. Es posible sostener que ambos, a partir de su función, subrayan un aspecto sustancial de la personalidad de Fedra, y habilitan -en mi opinión, que trataré de fundamentar aquí- sendas claves de lectura de la tragedia en dirección filosófico-moral, en un caso, y sociológica, en el otro.

La Esclava tebana, Ipponè, es uno de los tres dones que el rey Adrasto envía a Hipólito, junto con su caballo Arión y un cáliz de plata de doble ansa. En el final del primer acto, Fedra la sacrifica en una cruel escena cargada de violenta dramaticidad. El diálogo entre ambas se compone de los terribles vaticinios de la tebana y de la ferocidad de la hija de Pasifae, que exhibe allí su condición de heroína de despiadada inmoralidad, sacrificándola con sus propias manos, al atravesarla con la misma aguja que recoge su pelo. Dice la anotación del autor, que acompaña la escena:

Fulminea si toglie dalle trecce l’ago crinale e trafigge la vittima ponendole su la bocca la sinistra mano e revesciandola nella fossa a piè dell’ara solenne. Brevemente quella si dibatte e geme (Fedra, 61).

Fulmínea, se quita de las trenzas el agujón crinal y traspasa a la víctima poniéndole sobre la boca la mano izquierda y tendiéndola en la fosa, al pie del ara solemne. Brevemente, aquella se agita y gime.

La acción irriga la concepción de una Fedra feroz y despiadada, alejada sin duda de la condición gemebunda y dubitativa de muchas de las que le precedieron, y la inscribe en una concepción superomístitica nietzscheana del héroe que plantea la necesidad de romper en algún modo con la ley común, de cometer un delito, de estar siempre -por decirlo de algún modo- en un estado de gracia eficiente, ya que ese acto remite a una esfera de potencias más altas, a una sobreabundancia de vida suprema⁵.

La de D'Annunzio es una Fedra inmoral que atenta sistemáticamente contra la opresión, la divinidad y las virtudes cristianas, que no responde a códigos morales preestablecidos, que se identifica a partir de su condición arcaica, de su cuna bestial, del rencor contra sus opresores y contra el destino que la han golpeado.

En el acto II, tras la llegada de Hipólito a la acción, tiene lugar el arribo del segundo de los personajes ajenos a la estructura del mito, llamado por D'Annunzio el Pirata fenicio, y caracterizado por cuatro adjetivos que lo presentan en su condición de mercader: "*asciuto e adusto, audace e scaltro*" (*Fedra*, 120), "seco y adusto, audaz y astuto". Con él, el escenario se carga de objetos suntuosos, mercancías que trae para ofrecer a la reina. La escenografía se corresponde, en ese momento, con un gran mercado de artículos provenientes de los lugares más exóticos, un gran mercado en el que el Pirata fenicio pregona su mercancía, la elogia según las leyes de la oferta y la demanda:

*Guarda
questa collana delle pietre verdi (Fedra, 95).*

Mira
este collar de piedras verdes

Ecco uno scettro (Fedra, 95).

He aquí un cetro.

*Guarda. In questo alabastro
è un collirio con l'ago suo di legno (Fedra, 96).*

En este alabastro
hay un colirio con su aguja de madera

*Non mi lasciare
Anassa, questo peplo istoriato (Fedra, 97).*

No me dejes,
Anassa, este peplo historiado.

*Guarda questo pugnale con suo manico
quattro teste di donna in foglia d'oro (Fedra, 97).*

Mira este puñal que en su mango
tiene cuatro cabezas de mujer en hojas de oro.

Fedra se siente atraída por cada uno de esos productos, aun sin olvidar que lo que verdaderamente le interesa es el nepente y el acónito, fármacos que utilizará para el desenlace de su plan vindicativo. En este escenario de conducta económica capitalista que parece sugerir la acción, la hija de Pasifae es la feroz consumidora de bienes de la sociedad moderna, que cifra sus valores en términos de mercado y de dinero.

Las ofertas del Pirata, en esta escena, son interrumpidas por la tercera figura de Hipólito, cuya ingenua curiosidad pasa por alto los valores de ese mercado y sólo se interesa por los viajes, los deportes, las gentes, las armas, las luchas, que son referidas por el fenicio; es decir que su interés se cifra en términos de los atributos que hacen a la cultura que, en esta lectura, podríamos denominar antiburguesa y que se identifican con motivos tradicionales del mundo aristocrático y cortesano, reunidos aquí a partir de su auténtica naturaleza residual.

Hipólito, con su carga de valores de espiritualidad, con su heroísmo clasicista y antimaterialista, representa en la tragedia la última esperanza de hacer resurgir el humanismo en un mundo regido por la competencia y el imperativo de la utilidad. Su ética heroica lo lleva a convertirse en el instrumento de la venganza de

Fedra contra Teseo y contra el mundo que la ha sometido. Esta es, efectivamente, la última esperanza que anuncia el Aedo:

*Io son colui'l qual porta le parole
che traggono più presto il pianto agli uomini
ma riempiono d'orgoglio il cuor nascosto
e consacrano l'ultima speranza (Fedra, 108)*

Yo soy aquel que trae las palabras
que pronto producen el llanto en los hombres
pero que llenan de orgullo el corazón oculto
y consagran la última esperanza

y que Teseo reconoce haber aniquilado al final:

*[...] ho ucciso quella che nessuno
degli uomini mortali e degli Iddii
eterni uccise mai:
la speranza (Fedra, 152).*

[...] he matado a la que ninguno
de los mortales o de los dioses
eternos nunca jamás mató:
la esperanza.

Esta es la lectura en clave sociológica que cabe hacer de la *Fedra* de D'Annunzio, la demostración de la impracticabilidad del clasicismo en tanto nostalgia ideal de perfección en un mundo dominado por la razón del corazón, en un mundo herido por la industrialización y la economía⁶, la tragedia de la inviabilidad del clasicismo en la era del imperialismo capitalista de mercado, de la industrialización deshumanizadora, desintegradora de la espiritualidad, la tragedia de la irrecuperabilidad del mundo clásico, tal vez la más anticlasicista de sus obras. Con *Fedra*, D'Annunzio clausura su producción trágica en italiano. El género será a partir de allí para él apenas un mero ejercicio virtuosista en lengua francesa.

La resignificación que el mito de Fedra adquiere en el texto del escritor italiano habla más de sus propias condiciones de recepción y recreación, en pleno contexto europeo de economía capitalista, de su visión del mundo, que del mito en sí mismo. Más allá de su aproximación intelectual al universo cretense y a sus historias bestiales, D'Annunzio concibe a su *Fedra* desde su propia condición alienada de artista moderno, de superhombre derrotado por la desacralización del arte y por las leyes del mercado que le niegan todo espacio a la heroicidad.

La Fedra de D'Annunzio aparece rodeada de objetos utilitarios y suntuosos, en una escenografía superpoblada de artículos y materiales en la que ella encuentra su medio natural. Sostiene una conducta competitiva cuando destruye a sus potenciales rivales, víctimas inocentes del monopolio de su bestialidad irracional. Es metódicamente calculadora al momento de dominar sus emociones y sentimientos, los cuales utiliza como instrumentos para alcanzar sus propósitos. Es, en definitiva, la imagen sublimada de la moderna economía capitalista de mercado.

A diferencia de Eurípides y Racine, la Fedra de D'Annunzio triunfa sobre sus rivales, ya sean estos opresores o inocentes, como las potencias hegemónicas del sistema capitalista de mercado triunfan sobre los países periféricos, transformándolos en proveedores de materias primas, como también la bestialidad pragmática que regula las leyes de la producción industrial triunfa sobre la espiritualidad del arte, colocando al hombre en un nuevo laberinto de Creta –como el que se reproduce en la edición *princeps* de la tragedia⁴⁷- donde lo aguarda el mismo y atroz Minotauro del tedio.

NOTAS

¹ Cito el texto de esta carta, del estudio de Mariano.

² La *Fedra* de D'Annunzio fue estrenada en la Scala de Milán, el 11 de abril de 1909, con una suntuosa puesta en escena, pero con escaso éxito de público. Los roles protagónicos fueron interpretados por T. Franchini, Gabriellino d'Annunzio, C. Galvani y G. Tempesti. En el ámbito de los estudios dannunzianos, la tragedia ha sido escasamente abordada. Además de los trabajos citados, cabe mencionar –entre los más recientes- el de Anna Meda y el Pietro Gibellini, quien, además, tuvo a su cargo la más reciente y completa edición del texto, de la cual extraigo las citas para este trabajo.

³ Cf. Paolo Puppa. "D'Annunzio: teatro e mito". En: *Quaderni del Vittoriale*. Nro. 36, 1982, p. 125.

⁴ Además del *Hipólito* de Eurípides y de la *Fedra* de Séneca, otras versiones dramáticas y literarias más próximas a D'Annunzio son las de Robert Garnier (1573), Jean Racine (1677) y el poema del inglés Algernon Swinburne (1866).

⁵ Cf. Giovanni Destri. "La poetica drammatica di G. D'Annunzio". En: *La rassegna della letteratura italiana*. Año 74, n° 1, 1970, p. 75.

⁶ Giorgio, Barberi Squarotti. *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano, Mursia, 1982, p. 127.

⁷ El tema del laberinto en la versión dannunziana de esta tragedia es tratado en el capítulo "Il mito di Fedra" del libro de Giachery.

BIBLIOGRAFÍA

Giorgio Barberi Squarotti. *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano, Mursia, 1982.

Gabriele D'Annunzio. *Fedra*. Milano, Mondadori, 2001 (edición de Pietro Gibellini).

------. *Scritti giornalistici* (a cura di A. Andreoli). Milano, Mondadori, 2003.

Giovanni Destri. "La poetica drammatica di G. D'Annunzio". En: *La rassegna della letteratura italiana*. Año 74, n° 1, 1970, pp. 61-89.

Emérico Giachery. *Verga e d'Annunzio*. Milano, Silva editore, 1968.

Pietro Gibellini. "Gabriele e Fedra". En: *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano, Mursia, 1995.

Maria Teresa Marabini Moevs. "Gabriele d'Annunzio e* l'arte classica". En: *Quaderni del Vittoriale*. N° 34-35, 1982, pp. 183-202.

Emilio Mariano. "Il teatro di D'Annunzio". En: *Quaderni del Vittoriale*. N° 11, 1978, pp. 5-35.

Anna Meda. "La *Fedra*: d'Annunzio e il recupero del mito in chiave archetipica". En: *Nuovi Quaderni del Vittoriale*. N° 2, 1995, pp.47-71.

Ettore Paratore. "D'Annunzio e Wagner". En: *Quaderni del Vittoriale*. N° 34-35, 1982, pp. 67-82.

Paolo Puppa. "D'Annunzio: teatro e mito". En: *Quaderni del Vittoriale*. N° 36, 1982, pp. 124-147.