

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE E FILOLOGICHE

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 10/D2 - LINGUA E LETTERATURA GRECA

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/02 - LINGUA E LETTERATURA GRECA

STUDI SULLA FORTUNA DEL CLASSICO NEL TEATRO MUSICALE.
MITI, PERSONAGGI, DRAMMATURGIE A CONFRONTO

Presentata da: Giovanna Casali

Coordinatore

Professor Nicola Grandi

Supervisore

Professor Renzo Tosi

Co-supervisore

Professor Camillo Neri

Esame finale anno 2021

ABSTRACT

Il presente lavoro di tesi si propone di offrire alcuni casi di studio sulla fortuna del classico nel teatro musicale di Sei e Settecento. I secoli presi in considerazione sono infatti indicativi di uno specifico – e diverso – sguardo sul passato, la cui analisi permetterà di indagare i diversi criteri di ricezione e rielaborazione delle fonti classiche nella librettistica. Nondimeno, l'indagine condotta metterà in luce alcune dinamiche inerenti al sistema di produzione che caratterizza l'opera in musica durante i due secoli presi in esame; la scelta di soggetti classici, infatti, sarà inquadrata all'interno del contesto storico-culturale di riferimento. Data la natura interdisciplinare dell'indagine, si è pensato di impostare il lavoro premettendo ai due principali capitoli, relativi ai casi studio individuati, un primo capitolo introduttivo, relativo al rapporto fra mondo classico e opera in musica.

L'indagine su tale rapporto è stata condotta a partire da diverse prospettive: innanzitutto, si è cercato di fare chiarezza sulla (presunta) discendenza del dramma musicale da modelli antichi, mettendo in luce le tappe dell'evoluzione del genere-opera e il rapporto – mutevole, ma costante – con il mondo classico. In seguito, sono stati esaminati i contributi, ad oggi presenti, che hanno affrontato tale tema: in particolare, si è cercato di delineare come sia stato trattato lo studio del rapporto fra mondo classico e opera in musica, esaminandone approcci e modalità.

La visione d'insieme sullo stato dell'arte ha permesso poi di individuare le coordinate del mio lavoro, teso a indagare i meccanismi di ripresa delle fonti classiche nella librettistica. Fra la fonte e il libretto intercorre un rapporto le cui dinamiche sono, *in primis*, definite dalla funzionalità melodrammatica del genere d'arrivo, nonché dal grado di consapevolezza culturale e stilistica di ciascun librettista, il cui prodotto è naturalmente influenzato anche dal contesto storico-culturale. Si è dunque cercato di mettere a punto tali dinamiche, ma l'indagine circa la rielaborazione delle fonti antiche nei secoli presi in esame ha anche implicato di investigare *quali* fonti siano state di volta in volta utilizzate, non solo le modalità di ricezione. È parso pertanto opportuno concentrarsi su singoli

personaggi, ponendo l'attenzione sulla rielaborazione dei loro miti nel tessuto drammatico antico per evidenziare, in seguito, scarti e affinità rispetto alla ripresa librettistica. I due capitoli centrali sono dunque focalizzati sulla fortuna di due personaggi, Alceste ed Eracle/Ercole, e sono strutturati in modo fra loro affine.

Innanzitutto, è stata proposta una analisi del dramma di riferimento – rispettivamente, *l'Alceste* di Euripide e le *Trachinie* di Sofocle – per poi indagare la fortuna dei personaggi nel contesto della stessa antichità, in generi letterari e drammaturgici diversi. In seguito, sono state analizzate le riscritture in epoca medievale e rinascimentale, con particolare attenzione alle raccolte mitografiche; tale indagine ha permesso di avere una visione di insieme anche rispetto alle fonti che erano disponibili per letterati e artisti. Infine, sono stati selezionati alcuni libretti per ciascun personaggio, in modo da intraprendere una ricerca sulle fonti di riferimento il più possibile accurata, che tenesse conto di come miti, personaggi e drammaturgie subiscano inevitabili modifiche sia nel passaggio da un genere a un altro, sia a seconda dell'ipotesto di riferimento.

INDICE

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I MONDO CLASSICO E OPERA IN MUSICA	13
1.1 Le origini di un incontro.....	15
1.2 La tragedia come modello	25
1.3 Ricezione e appropriazione	29
1.4 Il librettista e le fonti antiche	45
1.5 L'avventura del personaggio	54
CAPITOLO II ALCESTI.....	67
2.1 Alcesti: dal mito al dramma.....	69
2.2 L' <i>Alcesti</i> di Euripide: elementi di drammaturgia	70
2.2.1 Questioni problematiche: il genere e i personaggi	131
2.3 La ricezione del mito nell'antichità	143
2.4 La fortuna: testi e traduzioni.....	156
2.5 Alcesti nell'opera	162
2.6 L' <i>Antigona delusa da Alceste</i> di Aureli e Ziani.....	165
2.7 L' <i>Admeto</i> : Da Aureli a Händel	173
2.8 L' <i>Alceste, ou le Triomphe d'Alcide</i> di Quinault e Lully	183
2.9 Ancora barocco: l' <i>Alceste o sia l'amor sincero</i> di Tesauro.....	205
2.10 «Il magnanimo esempio»: l' <i>Alceste</i> di Calzabigi e Gluck	207
2.11 L' <i>Alcesti</i> “abbellita” da Wieland e Schweitzer.....	225
CAPITOLO III ERACLE	241
3.1 Eracle tragico	243
3.2 Le <i>Trachinie</i> di Sofocle.....	251
3.3 Ovidio e Seneca: l'importanza delle fonti latine	277
3.4 La fortuna: testi (e fraintendimenti)	314
3.5 Eracle nell'opera	329
3.6 <i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i> : ancora Aureli.....	332
3.7 L' <i>Ercole amante</i> di Buti e Cavalli	344
3.8 L' <i>Ercole in cielo</i> del conte Frigimelica Roberti.....	363

3.9 L' <i>Hercules</i> di Broughton e Händel.....	373
CONCLUSIONI	393
BIBLIOGRAFIA	410

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi intende proporre un'ipotesi di lavoro nell'ambito della ricerca sul rapporto fra mondo classico e teatro musicale, rispetto alla quale non mancano importanti contributi sia di parte filologica sia di parte musicologica. Ho scelto di soffermarmi su due casi di studio analizzati nel contesto della fortuna del classico, segnatamente nella librettistica di Sei e Settecento, e preme da subito sottolineare come sia, appunto, il libretto il soggetto favorito di tale campo di indagine.

Obiettivo principale del lavoro è stato quello di mettere a fuoco il rapporto fra il librettista e le fonti antiche, attraverso una analisi che rendesse conto delle motivazioni e delle conseguenze – drammatiche, concettuali, formali – delle modifiche operate sull'ipotesto e se vi sia in esse un grado di consapevolezza culturale e stilistica significativa. Lo studio della librettistica, in generale, si propone di mettere a fuoco la precisa derivazione strutturale e testuale di un determinato libretto, per evidenziare e comprendere come l'ipotesto venga modificato all'interno del genere d'arrivo che, nel nostro caso, è costituito dal melodramma.

Qualora però l'ipotesto, o meglio, gli ipotesti, siano costituiti da fonti derivate dal mondo antico, è richiesta un'ulteriore indagine, ovvero capire, oltre alle modalità di riscrittura, quali siano state le fonti che stanno alla base della stessa. Per condurre tale analisi e mostrare alcune dinamiche di rielaborazione dei miti classici nel teatro musicale di Sei e Settecento, ho preso in considerazione due specifici casi studio, basati sui personaggi di Alceste e di Eracle, cui sono dedicati i due capitoli centrali della tesi. Ho proceduto nello studio della fortuna di entrambi i personaggi con le stesse modalità di analisi: innanzitutto, ho preso in considerazione le rielaborazioni dei miti nell'ambito della drammaturgia greca, partendo dunque dalle tragedie di riferimento, ovvero l'*Alceste* di Euripide e le *Trachinie* di Sofocle. Mi sono poi soffermata sulle rielaborazioni incentrate sui due personaggi oggetto dello studio nel contesto della stessa antichità, tenendo in considerazione generi letterari diversi, sia inerenti alla letteratura greca sia a quella latina. In seguito, ho analizzato la fortuna dei miti, e dei testi che li rielaborano, in epoca medievale e rinascimentale, in modo tale da poter avere una panoramica, quanto più esaustiva, delle fonti a disposizione di ciascun librettista. È seguita una selezione di alcuni libretti per ciascun personaggio, selezione avvenuta secondo criteri precisi: sono

state individuate opere che potessero offrire una visione quanto più accurata della diversa prospettiva con cui, nei due secoli presi in esame, si guarda al mondo classico e, conseguentemente, dei diversi approcci di rielaborazione delle fonti. Ho studiato i vari libretti inquadrandoli nel loro contesto storico-culturale di riferimento, tenendo inoltre conto della formazione di ciascun librettista, in modo tale da comprendere meglio quando potesse essere stata utilizzata la fonte originale e quando una secondaria. Per indagare tale questione mi sono avvalsa di un confronto testuale fra il libretto di volta in volta preso in esame e le sue possibili fonti di riferimento, individuando scarti e adesioni rispetto al modello. Tale indagine ha inoltre portato a mettere in luce alcune dinamiche inerenti al sistema di produzione che caratterizza l'opera in musica di Sei e Settecento.

La scelta dei personaggi non è stata casuale. Entrambi, infatti, offrivano specifici spunti di riflessione circa la ripresa del mondo classico nei periodi presi in esame, sia per le caratteristiche insite nel materiale mitico, tali da offrire un terreno fruttuoso nella rielaborazione operistica, sia per la fortuna e dei personaggi stessi e dei testi in cui sono stati ripresi. Occorre tuttavia fare una precisazione: i capitoli inerenti ai singoli personaggi sono stati impostati nello stesso modo proprio per offrire una prospettiva di indagine che viene proposta come punto di partenza da cui derivare una analisi di più ampio respiro. Ovviamente Alceste ed Eracle/Ercole sono solo due dei possibili casi di studio: il presente lavoro vuole infatti suggerire un possibile percorso con cui avvicinarsi, in futuro, ad altri personaggi. Non solo: oltre alla fortuna sarebbe interessante prendere in esame i silenzi, ovvero approfondire maggiormente perché di alcuni personaggi classici vi sia solo un'eco lontana nella librettistica. Non vi è pertanto alcuna pretesa di esaustività, quanto, piuttosto, il desiderio di proporre una possibilità di lettura all'interno degli studi sul rapporto fra mondo classico ed opera in musica.

Su tale tema è basato il primo capitolo di questo lavoro. Mi è sembrato imprescindibile, all'interno di una tesi di carattere interdisciplinare, elaborare un capitolo introduttivo che potesse essere utile per contestualizzare i casi studio presi in esame. Ho cercato sia di delineare le tappe principali dell'evoluzione del genere-opera sia di analizzare alcuni tratti salienti del rapporto – mutevole, ma costante – che esso intrattiene con il mondo classico. In seguito, ho compiuto una disamina dei lavori ad oggi presenti,

sia di impronta filologica sia musicologica, relativi a tale argomento: all'interno di questo lavoro, infatti, ho cercato di tenere conto di entrambe le prospettive e pertanto si troveranno, all'interno dei singoli capitoli e sotto-capitoli, riferimenti bibliografici sia di ambito filologico che di quello musicologico. Data la natura interdisciplinare del lavoro e il tentativo di integrare due diversi approcci, ho deciso di mantenere un elenco bibliografico unico, nella convinzione che l'analisi scientifica di fenomeni culturali come questo non possa essere condotta in un solo ambito, come in una camera stagna, ma debba avvalersi dell'interrelazione di diverse discipline.

Sarà il primo capitolo a mettere in luce le mie modalità di indagine, che sarebbe inutile anticipare. Intendo, invece, fare un ulteriore chiarimento circa alcune scelte; si è detto che i casi presi in esame sono costituiti da due singoli personaggi, dei quali viene indagata la fortuna. Qualora il nome greco e il nome latino siano diversi (è esemplare il caso di Eracle/Ercole) ho adottato di volta in volta quello che si trovava nell'opera di riferimento. Occorre inoltre precisare che, per quanto i capitoli principali, relativi ai singoli personaggi, siano stati impostati sulla base dei medesimi criteri, l'analisi complessiva ha comportato che in essi fossero, di volta in volta, approfondite diverse questioni.

CAPITOLO I
MONDO CLASSICO E OPERA IN MUSICA

1.1 Le origini di un incontro

Lo studio della fortuna del classico nella cultura occidentale offre un terreno quanto mai ampio e fruttuoso e altrettanto vasto rimane se della cultura occidentale si considera, segnatamente, il teatro musicale. Denominazione, quest'ultima, sulla quale si sofferma Carl Dahlhaus nel suo noto studio sulla drammaturgia dell'opera italiana, ove il musicologo sostiene che «il termine “teatro musicale” – un termine che quanto più è entrato in voga tanto più ha perduto di significato – non è affatto sinonimo di “opera”, sebbene venga spesso usato per tale: e già da una rapida analisi esso si rivela un concetto talvolta ampio e talaltra angusto»¹.

L'analisi condotta da Dahlhaus mostra senz'altro alcuni aspetti problematici nell'utilizzo di tale termine, ma ne evidenzia al contempo altri che mi hanno portato a ricorrere ad esso: innanzitutto, il fatto che tale termine si riveli un concetto «ampio», ovvero adatto ad essere utilizzato «come contenitore di generi assai diversi quali il melodramma italiano nella sua molteplicità di forme, la *tragédie en musique* e l'*opéra-comique*, il *Singspiel*, [...] il musical e vari altri, ivi comprese alcune avanguardie dell'ultimo secolo»². Se la mia indagine riguarderà due specifici secoli – il XVII e XVIII – senza arrivare, dunque, all'ultimo, è però vero che verranno presi in considerazione diversi generi fra quelli elencati cui aggiungere, ad esempio, l'oratorio: è dunque parso opportuno utilizzare un termine che indicasse «l'insieme dei generi drammatici di cui la musica [...] costituisce una componente espressiva fondamentale e non accessoria»³.

È chiaro che tale riflessione è legata a quanto messo in luce dallo stesso Dahlhaus quando sottolinea che il termine 'teatro musicale' non può essere utilizzato come sinonimo di 'opera'; questa precisazione è di fondamentale importanza non solo per quanto detto sinora, ma anche per un altro motivo. Si è infatti deciso di iniziare questo capitolo ricorrendo a tale termine e non, ad esempio, al termine 'opera', anche per non creare da subito ambiguità determinanti da un punto di vista musicologico.

¹ Cfr. Dahlhaus 2005, p. 19.

² Cfr. Della Seta 2020, p. 90. Si rimanda all'intero saggio, nel quale il musicologo offre interessanti e utili chiarimenti preliminari proprio riguardo al teatro musicale.

³ Si veda la voce 'Teatro musicale' in Della Seta 2014.

Se è vero, infatti, che il termine ‘opera’ (anche nelle accezioni ‘opera in musica’, ‘opera musicale’, ‘opera lirica’) si è precocemente assolutizzato⁴, parlare fin da ora della fortuna del classico facendo riferimento al binomio mondo classico – opera in musica, presupporrebbe che l’opera, come genere, esistesse a tutti gli effetti fin dalla prima ripresa del “classico”, appunto, in un contesto “musicale”⁵.

Le origini di questo incontro, invece, affondano le loro radici in uno dei primi esperimenti musicali nati all’interno della temperie culturale del tardo Rinascimento italiano, ove un gruppo di studiosi si pose come obiettivo l’impresa di far rivivere l’antica tragedia greca⁶: l’anno è il 1585, il luogo è il Teatro Olimpico di Vicenza. A essere messi in scena sono i Cori della «più eccellente tragedia del mondo»⁷, ovvero l’*Edipo Re* di Sofocle. G. Morelli, nel suo studio sul «classico» in musica definisce tale progetto come un «momento capitale di re-invenzione umanistica di una idealissima spettacolarità greca – tutta finta, tutta tradotta – secondo il canone pluri – artistico della sua edipica inaugurazione scenica»⁸.

La spettacolarità greca è definitiva “tutta finta”, “tutta tradotta” perché Morelli legge il lavoro di Andrea Gabrieli, cui spettò di musicare i cori per la composizione inaugurale, come un’operazione puramente inventiva, che lo portò a creare «dei trattamenti prosodici accentuativi ad hoc, idealmente – immaginativamente “antichi”, dai quali scaturiscono le inaudite polifonie “hypocritiche”, ossia “teatrali”» secondo un

⁴ Rimando, per tale concetto, alla voce ‘Melodramma, Opera’ in - L. Bianconi – G. Pagannone 2010. Riporto la prima parte della voce affinché possa chiarire la considerazione da me esposta in corpo di tesi: «‘Melodramma’ è voce dotta, documentata fin da metà ‘600 come sinonimo grecizzante di dramma per musica o dramma musicale; e in questa accezione ampia – la stessa usata nel titolo di questo volume – si estende correntemente nella lingua italiana (non però in altre, dove sta per melologo) ad opere di ogni epoca, genere e tradizione. L’uso più frequente del termine sui frontespizi dei libretti e degli spartiti si concentra tuttavia nella prima metà dell’800: si denominano ‘melodramma’ (con o senza la specificazione ‘eroico’, ‘tragico’, ‘giocoso’, ‘semiserio’, ‘romantico’, ecc.)».

⁵ Si veda, riguardo tale scupolo di definizione, R. Ketterer – J. Solomon, “Classics and Opera.” Oxford Bibliographies Online. Oxford University Press 2017: «the musical drama labeled with the imprecise term “opera” maintained an intimate relationship with the classical tradition since its inception».

⁶ Tra i tanti studi in merito si rimanda ad alcuni fondamentali: Schrade (1960), Gallo (1973, 1976, 1981), Palisca (1985). Riguardo l’*Edipo* vicentino rimando nello specifico a Flashar 1991, pp. 25-32 e al recente saggio di Restani (2015).

⁷ Come venne definita da Giustiniani nella sua Prefazione del 1585. L’intera citazione si trova in Gallo 1973, xxxi: «stimata da ogn’uno bellissima sopra tutte l’altre; et della quale Aristotile istesso in quella parte, ou’egli ragiona della Tragedia, si valse per esempio nel formar la sua Poetica».

⁸ Cfr. Morelli 2001, p. 1177.

tentativo che, più che essere alimentato da una consapevolezza filologica fu guidato da una «contraffazione tragica antiquaria»⁹.

Non è mia intenzione, né scopo del mio lavoro, approfondire tale questione; tuttavia, può essere opportuno sottolineare come questa prima rappresentazione moderna di una tragedia antica offra «an interesting case study in order to investigate how Italian sixteenth-century transmission, translation, and interpretation of ancient Greek and Latin treatises on poetry, rhetoric, and music shaped new musical theorizations and experiments»¹⁰, dal momento che proprio la riflessione nata presso i trattatisti rinascimentali fu certamente alla base – o comunque costituì il preambolo – della successiva nascita del nuovo genere musicale che ora chiamiamo opera.

Occorre però fare una precisazione: se, secondo Zinar, «the production became the 16th-century model for performance practices of musical dramas»¹¹, Napolitano mette in luce come si debba, piuttosto, ammettere che le musiche composte per i cori dell'*Edipo* siano da considerarsi come un esperimento isolato «of an academic and erudite nature [...] that explicitly aimed at recuperating Greek tragedy, and in far more self-conscious and rigorous terms than would be the case soon after with the musicians and theoreticians of the Camerata»¹². Diciamo dunque che se la tragedia greca cominciò a costituire un modello ideale cui rifarsi soprattutto per emularne l'aura di antichità, fu la musica greca a costituire il maggior soggetto di studio e riflessione, come si evince da opere quali *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* di Nicola Vicentino (1555) e il *Dialogo della musica antica e moderna* di Vincenzo Galilei (1581/2)¹³. Certo è che il tentativo di ricreare l'antica armonia fra parola e musica, del quale si vede una traccia nell'utilizzo della monodia, fu però altresì intriso di un certo fraintendimento di quello che era il dramma antico: infatti, i teorici – e il riferimento è naturalmente agli esponenti della

⁹ Cfr. Morelli 2001, p. 1178.

¹⁰ Cfr. Restani 2015, p. 78.

¹¹ Cfr. Zinar 1971, p. 82.

¹² Cfr. Napolitano 2010, p. 33.

¹³ Riguardo Galilei si veda soprattutto Palisca 2003 e a proposito dell'intera operazione di ripresa – o, meglio, tentativo di emulazione – della musica antica a partire dagli antichi trattati di filosofia (Platone, Aristotele fra tutti) e di teoria musicale (Aristosseno) si veda Maniates – Palisca 1996 e Palisca 2006.

Camerata dei Bardi – «studied and imitated ancient Greek music theory and practice, mistakenly thinking that ancient poetic drama had been sung in its entirety».¹⁴

Nasce, dunque, il teatro musicale moderno, definito, nei suoi primi decenni di vita, melodramma: la radice greca del nome è un ulteriore indizio circa «la discendenza del dramma musicale da vaghi modelli antichi, che vantava d'essere iscritta per l'appunto nella sua stessa denominazione»¹⁵. È necessario, tuttavia, continuare a fare chiarezza su questa discendenza, come la definisce Morelli, per il quale «era stata attribuita soprattutto ad alcune modalità “esteriori” della scrittura drammatica, fra le quali *in primis* era l'aulicità sempre garantita dagli argomenti, preferibilmente mitologici, ovvero ‘miticamente storici’». Dunque, la grandezza del nuovo genere sarebbe stata garantita in primo luogo dagli argomenti scelti; soggetti classici, per l'appunto. Se ne trova subito un esempio nella *Dafne*, favola di Rinuccini messa in musica da Jacopo Corsi e Jacopo Peri nel 1597, che può essere definita «l'anteprima del dramma per musica» ed è basata su materiale greco, mediato da Ovidio: questo è un fattore determinante, poiché la cultura occidentale conobbe il mondo greco soprattutto grazie alla mediazione della cultura latina. Carrara (2010, p. 151) sottolinea come «il greco, lingua franca nell'impero romano, sparito quasi del tutto dagli orizzonti culturali dell'Occidente nel medioevo, vi fece ritorno nell'età umanistica, ma rimanendo sempre – quanto a perfetta competenza – patrimonio di una minoranza anche fra i dotti». Se la motivazione addotta da Carrara ha certamente senso, non si può tuttavia ridurre la predominanza di temi ovidiani in questa prima fase di sviluppo dell'opera solo a una più ampia diffusione del latino piuttosto che del greco¹⁶. *Dafne* non è di certo l'unico personaggio di derivazione ovidiana in cui ci si imbatte leggendo la lunga lista di titoli di opere composte – più o meno – fino al 1630: fra i soggetti prescelti si hanno il mito di Orfeo, quello di Cefalo e Aurora, Narciso, e ancora Andromeda, Proserpina rapita, Aci e Galatea, Aretusa; Adone, Flora, Fetonte¹⁷.

¹⁴ Cfr. sempre R. Ketterer – J. Solomon, “Classics and Opera.” Oxford Bibliographies Online. Oxford University Press 2017.

¹⁵ Cfr. Morelli 2001, p. 1199.

¹⁶ Si tornerà sul ruolo giocato da Ovidio come fonte intermediaria nella III parte di questo elaborato; tuttavia, si rimanda sin da ora a Solomon 2014.

¹⁷ Per avere una visuale delle specifiche opere di cui sono soggetti si veda Bianconi 1982, pp. 188 ss.

La preferenza per i temi mitologici risulta dunque evidente e altrettanto evidente è «la contraddizione tra la predominanza di questi miti naturali e metamorfici, di provenienza ovidiana, e la dichiarata pretesa di ripristinare in musica il teatro tragico dell'antichità. [...] La contraddizione è palese nel prologo stesso dell'*Euridice* rinucciana, cantato paradossalmente dalla Tragedia in persona»¹⁸. Per analizzare nel dettaglio quale sia tale contraddizione, riporto di seguito il prologo in questione, facendo una breve introduzione al dramma per musica: presentazione forse non necessaria, data la sua importanza, poiché è dalla data della sua rappresentazione, il 6 ottobre del 1600 (giorno del matrimonio di Enrico IV con Maria de' Medici), che si fa convenzionalmente nascere l'opera in musica nel senso corrente del termine¹⁹.

Ecco, di seguito, il Prologo, declamato dalla Tragedia personificata²⁰:

Io, che d'alti sospir vaga e di pianti,
spars'or di doglia, or di minacce il volto,
fêi negli ampi teatri al popol folto
scolorir di pietà volti e sembianti,
non sangue sparso d'innocenti vene,
non ciglia spente di tiranno insano,
spettacolo infelice al guardo umano,
canto su meste e lagrimose scene.
Lungi via, lungi pur da' regi tetti,
simolacri funesti, ombre d'affanni:
ecco i mesti coturni e i foschi panni
cangio, e desto nei cor più dolci affetti.
Or s'avverrà che le cangiate forme
Non senza alto stupor la terra ammiri,
tal ch'ogni alma gentil ch'Apollo ispiri
del mio novo cammin calpesti l'orme,
vostro, regina, fia cotanto alloro

¹⁸ Cfr. Bianconi 1982, *ibid.*

¹⁹ Si veda Napolitano 2010, p. 32.

²⁰ Per il testo si veda Fabbri 1990, p. 13.

[...]

Tal per voi torno, e con sereno aspetto
ne' reali imenei m'adorno anch'io,
e su corde più liete il canto mio
tempo, al nobil cor dolce diletto.

Appaiono chiare le contraddizioni enunciate da Bianconi: la Tragedia abdica alle «meste e lagrimose scene» e dichiara di voler destare «nei cor più dolci affetti», palesando, con quest'ultima affermazione, ciò che diventerà prassi per tutto il Seicento musicale, ovvero il lieto fine²¹.

Se, dunque, i miti scelti in questa prima fase del teatro musicale sono quantomai lontani da quelli eroici del teatro greco e latino, anche l'intera sostanza, quasi, della tragedia appare mutata: i nuovi affetti e il diletto cui aspira il nuovo genere sono segno di una significativa metamorfosi, tanto che la Tragedia, nel Prologo, «non per nulla insiste particolarmente sul tema della mutazione e del rinnovamento»²². P. Fabbri (1990, p. 14), ponendosi sulla stessa linea di Bianconi, sottolinea ancora come la tragedia classica, che nel passato aveva costituito la più raffinata forma di connubio fra musica e dramma, si trova a rivestire un nuovo ruolo, ovvero a «presiedere a questa rinascita del teatro cantato che però si compiva in un genere assai dissimile, con modi ed intenti altrettanto mutati». Della tragedia, dunque, altro non rimane che un'eco, tanto che si può sostenere quanto continua ad affermare il musicologo: «quello che Rinuccini e gli altri autori perseguono è piuttosto un riecheggiamento solo generico del più nobile e titolato genere classico di spettacolo», attuato cercando di prestar fede ad alcuni elementi di derivazione tragica: l'unitarietà d'azione, la presenza di cori moralizzanti, la divisione in cinque atti, lo stile sublime²³. Se dunque la tragedia giocò certamente un ruolo nel conferimento di uno statuto aulico al nuovo genere e circa la riflessione su un tipo di componimento che fosse

²¹ Cfr. Bianconi 1982, p. 188.

²² Si tengano in considerazione i riferimenti a «le cangiate forme», il «novo cammin», l'uso dei verbi «cangio» e «torno». Cfr. Fabbri 1990, p. 14.

²³ Cfr. Fabbri 1990, p. 31.

cantato nella sua interezza (si è già parlato del fraintendimento in tal senso)²⁴, fu certamente il dramma pastorale ad essere preso a modello dai teorici, compositori e librettisti della Camerata Fiorentina²⁵.

Il quadro comincia ad essere più definito, ma aggiungiamo un elemento di ulteriore chiarificazione facendo riferimento ad una delle tante questioni affrontate nel *Corago*, trattato scritto poco dopo il 1630. Viene messo in luce come uno dei più grandi difetti del teatro sia «il mancamento di naturalezza», quindi, come sostiene Bianconi (1982, p. 188) «è come se nell'atto di rigenerare le facoltà patopoietiche della musica [...] la fondazione del nuovo genere musicale e teatrale venisse collocata non sotto la tutela della catarsi tragica dei miti eroici e sacrificali [...] bensì nel territorio incantato e propiziatario di una mitologia metamorfica e originaria». Appare dunque del tutto evidente come la scelta di soggetti tratti dalla mitografia ovidiana sia stata del tutto “naturale”, nel senso di verosimile: i miti di cui scrive Ovidio, atti a metamorfosi e calati in una ambientazione pastorale rispondono «a requisiti estetici che chi si accingeva per la prima volta a sostenere con il canto un'intiera azione drammatica parvero vincolanti»²⁶. Tale assunto è ben riscontrabile anche nel *Corago*, ove, a fronte del principio di naturalezza esplicitato, si ribadisce come sia del tutto logico che a cantare siano soggetti pastorali, legati a una età mitica dove può essere consentito dialogare cantando: è nel tempo mitico che può verificarsi ciò che negherebbe del tutto il principio di verosimiglianza in un contesto differente.

Leggiamo quanto riferito nel *Corago*:

Più si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopraumani il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell'ordinario

²⁴ Murata (1984) sostiene che la tragedia influenzò anche da un punto di vista formale le prime opere in musica a Roma.

²⁵ Sulla derivazione dell'opera dal dramma pastorale rimando ai seguenti studi fondamentali: Dahlhaus 1983, Kunze 1984, Meier 2001 e, in particolare, Pirrotta 1969.

²⁶ Cfr. Bianconi 1982, pp. 188-9. Il testo del *Corago* che cito in seguito è sempre riportato in Bianconi 1982, p. 189.

parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino.

Sono naturalmente molti altri i punti sui quali ci si potrebbe soffermare, ma per delineare un quadro circa l'origine dell'incontro fra mondo classico e – ora possiamo dirlo – opera in musica, sembra si sia arrivati alla fine di una prima importante tappa, ovvero quella inerente all'origine stessa del genere; origine, dunque, che a livello pratico va fatta risalire al dramma pastorale e non alla tragedia²⁷.

Dopo aver delineato il ruolo che il mondo classico riveste in questa prima fase, possiamo proseguire con Venezia, 1637.

La data scelta convenzionalmente per determinare una nuova fase nella storia dell'opera si riferisce al momento in cui una compagnia di musicisti e di cantanti, durante il carnevale veneziano, mise in scena al teatro di S. Cassiano l'*Andromeda*, dramma di Benedetto Ferrari musicato da Francesco Minelli. Il passaggio da Firenze a Venezia costituisce un punto di svolta determinante nella storia dell'opera e anche, lo vedremo, nel rapporto con il "classico". Tale mutamento è dovuto, in primissimo luogo, al fatto che cambia la natura stessa della rappresentazione: si passa dal teatro di corte a quello pubblico, con tutte le differenze, economiche in primo luogo, che ne derivano.

A Venezia, secondo Bianconi (1982, p. 182) «fin dalle prime stagioni la storia economica del teatro d'opera è una storia di bancarotte e di processi per insolvenza, la sua storia artistica una storia di successi incessanti»: alla base di questo «fruttuoso paradosso» doveva esserci una peculiare struttura produttiva, che il musicologo riassume in tre livelli d'operazione. Il primo livello era costituito dalle grandi famiglie nobili veneziane, che investivano negli edifici teatrali senza però occuparsi della gestione degli

²⁷ Può essere opportuno sottolineare quanto detto precedentemente riportando anche quanto sostenuto da Zinar (1971, p. 82) «one reason for the rejection of Greek tragedy as subject matter during a period in which the "restoration" of the ancient theater was an ideal was that Greek tragedy were, in fact, "tragic". Their themes [...] were inappropriate for the festive court occasions for which opera was supposed to be written»; anche Ketterer 2003, p. 4: «the fact that opera began its imitation of tragedy not with the violent misfortunes of the traditionally dysfunctional Greek families, but with subjects that were Ovidian 'tragical-comical-historical pastoral', was both telling for what its inventor meant their new genre to express, and formative for the way it would develop».

spettacoli: questo onere era lasciato nelle mani di un secondo livello, quello degli impresari, che si occupavano delle spese, alcune fisse per tutta la stagione, altre variabili a seconda delle rappresentazioni. Il terzo livello di operatori era costituito dagli artisti, che il più delle volte assumevano il mero ruolo di professionisti pagati su base contrattuale, senza partecipare direttamente alle spese dell'impresa. Un ruolo a parte aveva il librettista, ritenuto l'autore principale del dramma per musica: ad esso spettavano le spese relative alla stampa e alla vendita dei libretti. Di questi livelli il più incerto era quello dell'impresario, dal momento che, nonostante l'interesse collettivo nel buon andamento dell'impresa, il rischio finanziario era suo; tuttavia, a costituire un elemento di stabilità era certamente la consuetudine dell'andare a teatro, poiché il teatro d'opera era diventato l'elemento principale di quel momento di divertimento collettivo che era il carnevale²⁸.

Il teatro veneziano, infatti, non era stato inventato prettamente per l'opera²⁹: la maggior parte dei teatri erano nati dall'adattamento di teatri preesistenti concepiti per la commedia dell'arte; Bianconi (1982, p. 184) evidenzia la particolarità di questa genesi: «è significativo che, giunta a Venezia [...] l'opera di corte si coniuga con un sistema organizzativo "basso" come quello dei comici di professione e ne assume tutta la precarietà finanziaria ma anche la mercantile agilità [...]. La precarietà finanziaria è certamente maggiore coi costi enormi del teatro d'opera che non nel teatro povero dei comici dell'arte: ma d'altra parte di molto maggiore è la sua seduzione, il suo carattere di divertimento di lusso». Risulta quindi chiaro che la continuità e la regolarità stagionale non derivava solo dal costume sociale, da un'esigenza di svago sentita dalla collettività, ma anche da un'esigenza economica per bilanciare le ingenti spese. Si può ben comprendere come in un sistema di produzione alimentato da tali dinamiche l'offerta fosse sempre rinnovata, attraverso un meccanismo di sostituzione e rotazione: come scrive Bianconi (1982, p. 187) «si richiede sempre qualcosa di nuovo, che però soddisfi nel contempo le stesse aspettative che il vecchio aveva soddisfatto» e un ruolo

²⁸ Cfr. Bianconi 1982, p. 188.

²⁹ Per approfondire la storia del teatro d'opera a Venezia rimando a Rosand 1991, pp. 66-109; Glixon 2006 e Fabbri 1990, pp. 69-146.

fondamentale, in un teatro soggetto a tali leggi produttive, in gran parte «dipende dalla scelta dei soggetti drammatici, settore sensibilissimo ai mutamenti del gusto e alle congiunture della vita pubblica veneziana».

Riguardo alla scelta dei soggetti, le tendenze più notevoli individuate dallo studioso sono le seguenti: inizialmente vennero ripresi i temi mitologici che servivano da fonte per i libretti anche nelle corti; spunti interessanti furono poi tratti dal Tasso e dell'Ariosto, i cui universi cavallereschi fornirono la base per elaborare le «mutazioni di affetti» tanto apprezzate dal pubblico. Una novità tipica veneziana è data dalla ripresa di temi relativi alle origini di Roma e, dunque, da soggetti tratti da Omero, Virgilio e dalla mitologia troiana: questa innovazione fu dovuta al fatto che, da un punto di vista ideologico, Venezia era sentita come la reincarnazione della repubblica romana, che discendeva da Troia. Come sostiene Bianconi (1982, p. 189), «la strada è aperta all'uso arbitrario e inventivo dell'intero repertorio mitologico e storico classico, sempre sull'orlo della trasfigurazione carnevalesca, del divertimento sagace e scettico» per cui delle fonti viene sfruttata «tutt'al più l'aurea romanzesca, a legittimazione dei più inverosimili tra gli "accidenti verisimili" introdotti ad arte dal poeta per arricchire l'intreccio». Il fatto che il repertorio classico venisse ripreso e modificato secondo la massima libertà era dovuto a un motivo ben preciso: i librettisti più importanti e creativi degli anni '40 del secolo frequentavano l'Accademia degli Incogniti: furono proprio loro, a Venezia, a comprendere la portata intellettuale del dramma per musica³⁰.

Come, infatti, sostiene anche Fabbri (1990, p. 113) «la spregiudicatezza degli Incogniti favorì anche l'allargamento del campo dei soggetti poetabili e musicabili, così necessario alle esigenze di un mercato a scadenza annuale e ricco d'iniziative concorrenziali». Cambiano dunque le modalità di approccio al testo classico, al cui patrimonio mitico si attinge senza dover più limitarsi all'ambito pastorale che riecheggiava nelle *Metamorfosi* ovidiane. Quindi continua l'incontro fra classico e opera, ma del classico né si ricerca l'aura né un imprescindibile modello, tanto che «poco del Giasone, dell'Alceste, dell'Ercole greci e latini si nasconde dietro il *Giasone* (1649, G. A. Cicognini – F. Cavalli), l'*Antigona delusa da Alceste* (1660, A. Aureli – P. A. Zani), *Le*

³⁰ Cfr. sempre Bianconi 1982, pp. 189 ss.

fatiche d'Ercole per Deianira (1662, *idem – idem*)»³¹; si tratterà poi di capire cosa si intenda con quel «poco», ma sarà questo l'oggetto di studio dei prossimi capitoli e arriveremo a definirlo.

1.2 La tragedia come modello

Possiamo dunque dire che durante il Seicento la fortuna del classico nel teatro musicale sia stato in qualche modo legato alla fortuna – in diversa accezione – del teatro stesso. Si è anzitutto distinto fra le due tappe del percorso di questo nuovo genere (Firenze 1600 e Venezia 1637) cercando di mettere in luce come, nella prima fase, ci si rifaccia certamente alla tragedia antica – almeno da un punto di vista teorico – quasi come se ci si appellasse al classico «come patente di civiltà per la musica moderna»³². Dunque, il classico funse da modello, ma rimase su un piano idealizzato, poiché a livello pratico si fece ricorso al dramma pastorale. Tuttavia, non si può negare che ci fu una riflessione teorica sul dramma antico soprattutto nella misura in cui si cercò di ideare uno spettacolo cantato come cantata era la tragedia – o meglio, l'idea di tragedia che gli esponenti della Camerata si erano fatti. Se quindi i primi drammi per musica erano nati dall'esigenza di trovare il modo per esprimere in modo razionale, verosimile, il testo poetico in musica, il nuovo secolo non è esente da tale riflessione: come sostiene Napolitano (2010, p. 35) «the polemic that the early eighteenth-century writers of treatises level against the degeneration of music drama at the time [...] often insists on the necessity of restoring a balance between words and music in which music is the handmaid to poetry, and not vice versa». Occorre inquadrare brevemente il contesto in cui prese avvio tale 'degenerazione'.

L'opera italiana era giunta, agli inizi del Settecento, ad un punto di rottura, tanto che tale fenomeno culturale viene descritto dalle fonti antiche come un processo di deterioramento. Innanzitutto, fuori da Vienna, i drammi metastasiani subivano frequenti alterazioni del testo, attraverso tagli, spostamenti e inserzioni di arie provenienti da

³¹ Cfr. Bianconi 1982, p. 188.

³² Per la felice denominazione cfr. Morelli 2001, p. 1179.

diverse opere; in secondo luogo, cominciarono a imperversare senza controllo numerose adulterazioni di tipo musicale: l'aria tripartita, l'impiego dei castrati e l'arte della coloratura erano da sempre stati contemplati, ma dovevano essere regolati da un severo autocontrollo, che, come sostiene Gallarati (1984, p. 60) «ad un certo punto venne meno, determinando la regressione del genere nella pura esibizione del meraviglioso; inatteso ritorno di fiamma d'una sensibilità barocca e di un gusto per la pura ridondanza decorativa che Metastasio non poteva accettare»; il poeta, lanciando un ultimatum alla musica moderna, che avrebbe portato alla morte dell'opera se non fosse tornata a una maggior semplicità, non si rendeva forse conto che i difetti dell'opera seria avevano avuto origine proprio dalle sue scelte drammaturgiche: l'alternanza di arie e recitativi e la netta separazione fra azione e musica avevano suscitato la preponderanza della musica stessa; l'opera, per usare la definizione di Gallarati (1973, p. 300), si era ridotta «a mera palestra di esibizione delle ugone d'oro dell'epoca».

La necessità di rinnovare l'opera non venne avvertita solo da Metastasio: a tentare questa impresa furono anche Tommaso Traetta a Parma e a Vienna e Nicolò Jomelli a Stoccarda; tuttavia, a determinare in modo significativo questo processo di rinnovamento fu l'opera congiunta di Calzabigi e Gluck. Bisogna innanzitutto sottolineare che fu fondamentale per la realizzazione della riforma l'influsso esercitato dall'ambiente culturale viennese, che ruotava intorno al conte Giacomo Durazzo: erano partite proprio da quell'*entourage* le più aspre critiche all'opera seria metastasiana. A Vienna era penetrata quell'ondata di pensiero proveniente da Francia e Inghilterra che divulgava nuove idee illuministiche che incoraggiavano «un radicale affrancamento dell'arte dalle convenzioni auliche del sistema razionalistico ed una progressiva rivalutazione del sentimento e della spontaneità»³³. Del lavoro congiunto di Gluck e Calzabigi si parlerà approfonditamente nella seconda parte di questo lavoro, ove verrà presa in considerazione l'opera *Alceste* (1767), la cui prefazione è programma dell'intera operazione di riforma. Basti qui sottolineare che le opere riformate di Gluck «represent the final stage of a journey that has classicizing polemics as one of its central elements»³⁴; il punto di partenza,

³³ Cfr. Gallarati 1973, p. 303

³⁴ Cfr. Napolitano 2010, p. 35.

invece, di tale percorso è da rintracciarsi nella riflessione teorica di Gian Vincenzo Gravina e Ludovico Antonio Muratori, che alla suddetta degenerazione del teatro in musica oppongono la forma rigorosa del teatro greco e quanto esposto da Aristotele nella Poetica. Dunque, la tragedia greca torna ad essere un modello: questa volta, però, non solo in modo idealizzato, per due ragioni fondamentali. La prima motivazione anticipa il tema del prossimo capitolo, nonché riflessione centrale dell'intero lavoro. Si prende in considerazione la tragedia per quanto riguarda i soggetti da scegliere per la stesura dei libretti: il personaggio mitico non deve più essere calato nella dimensione della favola e dunque essere tutto – o quasi – fuorché tragico. Francesco Algarotti, nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* suggerisce come tema indicato per l'opera in musica l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide e dello stesso parere è l'enciclopedista Diderot nel suo *Entretiens sur "Le Fils Naturel"* (1757), dove si concentra sulla figura di Clitemnestra: «I know of no verses [...] that are more lyrical, nor of situations that are better suited to imitation by music. Clytemnestra's state of mind must wrest from her inmost heart the cry of nature, and the composer will convey it to my ear in its most subtle shades»³⁵. Oltre ai temi mitici in essa presenti, la tragedia greca diviene simbolo della misura, della semplicità ricercata e dichiarata dagli stessi teorici: ne si richiama la statuaria regolarità in quel clima di ritorno al classico che aveva caratterizzato anche gli ideali estetici di Winckelman.

Il percorso condotto sinora non vuole e non può essere esaustivo, ma permette di fare qualche considerazione circa i due secoli, XVII e XVIII, che si terranno in considerazione in questo lavoro di tesi. È naturale che il classico continui ad essere recepito in musica anche nei secoli successivi: Carrara (2010, p.150) evidenzia come l'Ottocento fu un periodo estremamente contraddittorio nella interpretazione dell'Antichità, «un passaggio cruciale e delicato nell'evoluzione dell'impatto culturale dei miti greci, non più sentiti come archetipi di armonia perfetta, ma come arcani contenitori di "favole" grandiose e spesso terribili nella loro sconvolgente potenza, dove i sentimenti, anziché trovare una conciliazione luminosa, tendono a riscaldarsi oltre misura»: è in questa prospettiva che andrebbe interpretata l'*Ermione* di A. L. Tottola e

³⁵ Per questa citazione e in generale per la figura di Francesco Algarotti cfr. Weisstein 1964, pp. 73 ss.

Gioacchino Rossini, rappresentata nel 1819³⁶. Certamente rappresentativa di questo nuovo approccio al classico è la *Médée* di Hoffman musicata da Cherubini che, come sostiene Napolitano (2010, p. 39), in linea con la riflessione di Carrara, è esemplificativa di un tentativo che combinava «an aspiration towards the austere, almost monumental, majesty of classical derivation with the search for a taut and dramatic pathos». Tuttavia, bisogna riconoscere che durante l'Ottocento «the interest in the classical and the taste for ancient Greek tragedy as the privileged model for the production of opera, underwent a sudden and decisive redimensioning in the course of the nineteenth century»³⁷, dove del tutto isolata è l'esperienza di Wagner; isolata, ma fondamentale, poiché tesa all'attualizzazione dell'antica idea di tragico tenendone in considerazione la triade di parola – musica – dramma.³⁸

È con il Novecento che la situazione torna a ribaltarsi: è il 1909 quando Richard Strauss sconvolge il mondo musicale con la sua *Elettra*, «which contained the most brutal and violent music of any opera written up to that time»³⁹. Da quel momento, come sostiene Zinar (1971, p. 87) «followed a marked change in the number of operas based on the Greek tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, and in the direction taken in the choice of subject matter. In questo frangente storico culturale, ecco che la tragedia torna modello – o meglio: diviene modello – di una tragicità tutta nuova di un secolo che di senso tragico è storicamente impregnato; come infatti rileva Zinar (*ibid.*) «gone is the demand for happy endings – violence of emotions and action is acceptable on the stage. The modern age can understand Sophocles' ironic fatalism, Euripides' human realism, and Aeschylus' conflict-filled emotion-driven protagonists». A tale riflessione si aggiunge quella di Napolitano che va anzi, potremmo dire, in un'altra direzione. Lo studioso ragiona infatti sulle nuove modalità di ricezione del classico nel Novecento al termine di una lunga riflessione sulla differenza fra i due seguenti binomi: da una parte 'mito classico – opera in musica'; dall'altra 'tragedia greca – opera in musica'. La

³⁶ Per ulteriori approfondimenti cfr. Carrara 2010, p. 150; occorre tuttavia precisare che la fonte dell'*Ermione* è primariamente l'*Andromaque* di Racine.

³⁷ Cfr. Napolitano 2010, p. 39.

³⁸ Riguardo alla riflessione di Wagner sulla tragedia greca rimando a Ewans 1982.

³⁹ Cfr. Zinar 1971, p. 87.

questione è, di fatto, più di *genre*: come se la tragedia greca potesse ora aprire al teatro in musica le vie del radicalismo, possibile «only at the expense of the already outmoded conventions of the genre – and the same applied, in these more extreme cases, to the marriage between opera and tragedy»⁴⁰.

Affronterò la questione delle ‘convenzioni di genere’ nel prossimo capitolo; quello che preme ora sottolineare prima di procedere con la mia analisi è come, appunto, all’interno di questo complesso quadro, ci si possa concentrare su Sei e Settecento in quanto secoli legati da uno sguardo affine verso il passato, o, per meglio dire, verso il classico. A riassumere tale assunto è Ketterer (2003, p. 1), che afferma che «during the seventeenth and eighteenth centuries, the models of Greek tragedy and Aristotelian theory were appealed to repeatedly, first to invent the dramatic genre we call opera, and then in an effort to use theory to rid that genre of what were perceived to be its self-indulgent excesses».

Se dunque si sono definite le coordinate temporali del mio lavoro, prima di illustrarne le modalità può essere utile prendere in considerazione alcuni degli studi presenti ad oggi che investigano il rapporto fra mondo classico e opera in musica.

1.3 Ricezione e appropriazione

Che mondo classico e opera in musica si siano incontrati, è fatto inappuntabile. Tuttavia, come diverse sono state le modalità di tali molteplici incontri, altrettanto diverse sono le prospettive attraverso le quali studiarli.

Il terreno di indagine appare vastissimo già solo scorgendo la lunga lista di titoli di opere che richiamano alla classicità; non a caso, tale «diluvio di titoli “classici”» è proprio il punto di partenza di Giovanni Morelli, che nell’indagare l’attaccamento della musica all’«immaginario della classicità», accompagna il percorso del lettore con una

⁴⁰ Cfr. Napolitano 2010, p. 46.

lista di titoli: nuda, come la definisce, e come si potrà appurare consultandola⁴¹. Come dichiarato dallo stesso musicologo, la lista consente di mostrare in modo lampante la storia di questo legame, che per quanto differenziato in forme e dinamiche di realizzazione è però sostenuto da un denominatore comune, ovvero la durata, lunghissima, nel quale si è mantenuto nel tempo. Come infatti afferma Morelli «per quanto risulti fatto di apparizioni sin troppo variate, meteoritiche, caleidoscopiche [...] l'elenco configura uno dei caratteri più sicuri e ricorrenti della musica moderna: il suo tener fede all'impegno del consolidamento di una serie di creazioni di plurimi, intricati, forse anche disinvolti rapporti di analogia, o di richiamo, o di citazione o di riflesso con la classicità (in specie greca)»⁴².

Che la “classicità” sia stata specialmente greca è negato da R. Ketterer nel suo volume *Ancient Rome in Early Opera* (2008), nel quale lo studioso sostiene come l'opera, soprattutto nei primi due secoli del suo sviluppo, sia “più romana” che greca, teoria già anticipata nel suo saggio *Why early opera is Roman and not Greek*, ove egli afferma che durante il XVII e il XVIII secolo «the reformers were fighting a losing battle against a genre which from the beginning owed more to Roman than Greek sources of inspiration, being at once Senecan and Plautine, Virgilian and Ovidian, imperial and republican»⁴³. Procedendo nella sua argomentazione, Ketterer sottolinea come «the actual source of the operatic stories is perhaps the least important factor for this argument»⁴⁴ dal momento che «more important [...] than the source material are the dramatic genres from which opera springs»⁴⁵. Soffermandoci su queste affermazioni è possibile cominciare ad avanzare alcune considerazioni.

Innanzitutto, sostenere che la scelta dei soggetti da musicare determini che l'opera sia più romana che greca, non pone sotto la giusta prospettiva la questione delle origini: che l'opera non sia diretta discendente della tragedia è stato sottolineato nei capitoli precedenti, dove però si è anche ribadito che certamente ci fu una certa riflessione a monte

⁴¹ Cfr. Morelli 2001, p. 1175.

⁴² Cfr. Morelli 2001, p. 1176.

⁴³ Cfr. Ketterer 2003, p. 4.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

su quello che doveva essere stato il genere tragico nell'antichità, (fra)inteso come spettacolo interamente cantato⁴⁶. Altra cosa è mettere in luce che i soggetti alla base dei primi componimenti furono tratti da fonti latine piuttosto che greche, secondo le motivazioni già prese in esame: prima fra tutte, la necessità di rispettare il principio di verosimiglianza, tale da giustificare che una intera azione fosse cantata.

In questo senso, tuttavia, piuttosto che mettere a confronto una paternità greca e una latina, andrebbero meglio valorizzati i modi con cui Morelli descrive i rapporti fra la musica e la classicità «in specie greca»: ovvero rapporti di «analogia», di «richiamo», di «citazione», di «riflesso». È chiaro che non si possa affermare che l'opera al suo sorgere sia 'greca', ma allo stesso tempo nemmeno la si può definire 'romana': l'opera è un genere nuovo che inizialmente deriva dal dramma pastorale e nella sua evoluzione cambia perché a cambiare sono sia il suo contesto sia la sua funzione: lo vedremo bene in seguito. Morelli sottolinea, a ragione, che sia 'soprattutto' greca la classicità a cui ci si richiama, che si cita: la considerazione rimane, insomma, su un piano teorico e astratto. Tuttavia, continuiamo a soffermarci sull'origine dell'opera facendo riferimento a quanto sottolineato da Ketterer, ovvero la questione del genere e, nell'addentrarci in tale ambito, prenderemo in considerazione il saggio di Carl Dahlhaus *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica*, per avanzare in merito una riflessione critica.

Lo studio di Dahlhaus è il primo lavoro a esaminare il rapporto fra mondo classico e opera in musica da un punto di vista musicologico; l'analisi prende proprio le mosse dalla necessità di chiarire le origini del dramma musicale. Secondo il musicologo, infatti, «l'ipotesi secondo la quale l'opera in musica sarebbe nata nel 1600 come tentativo di ripristino della tragedia antica è altrettanto falsa quanto inestirpabile»⁴⁷; in particolare, «il dato davvero decisivo [...] in questo pregiudizio popolare [...] non è però né la dubbia datazione né l'incertezza sulla definizione del genere, bensì l'errore (o quasi) insito nel

⁴⁶ E, si ribadisce, una riflessione sui trattati e di musica greca e di Aristotele: in particolare, Pieri e Caccini cercarono di ricreare l'*hêdumenos logos* della tragedia greca descritto da Aristotele nella *Poetica*, basandosi sulla distinzione fatta da Aristosseno fra intervalli musicali e linguaggio parlato. Da tale riflessione ebbe origine lo stile recitativo. Si veda in merito anche Solomon 2011, p. 147.

⁴⁷ Cfr. Dahlhaus 1986, p. 281.

collegamento fra opera e tragedia»: l'opera sarebbe infatti derivata dal dramma pastorale, come sua peculiare variante musicale, e si deve dare per assodata tale derivazione per il semplice fatto che sarebbero occorsi validi motivi perché i personaggi di un dramma sostituissero la parola con il canto, e il contesto del dramma pastorale, un mondo di fantasia e sogno, avrebbe fornito tale presupposto; tuttavia, lo sviluppo del genere della tragedia musicale avvenne rapidamente e costituì un problema estetico-drammaturgico rilevante⁴⁸.

Dunque, non è possibile indagare quanto la tragedia greca possa essere considerata una forma drammatica vicina a quella dell'opera in musica a causa della incolumabile distanza che separa i due fenomeni: la lontananza determina sia l'impossibilità di effettuare un confronto reale, sia di conoscere la musica nell'antichità, dato che quasi tutte le testimonianze sono andate perdute; quello che occorre allora fare è basarsi sui dati disponibili e ragionare sulle premesse e i problemi della ricezione e della appropriazione dei motivi della cultura antica nella storia dell'opera: varrà allora la pena riflettere sull'affinità dell'opera con la tragedia, dal momento che «dal punto di vista estetico la tragedia tramutata in opera ha sempre avuto caratteri di precarietà». Indicativo in tal senso è il fatto che «il “lieto fine”, una di quelle regole dell'opera seria settecentesca cui si contravveniva raramente [...] venne liquidato come un'aberrazione della storiografia operistica del XIX e dei primi anni del XX secolo»; tuttavia, dal momento che nell'opera predomina la musica, il finale di un'azione tragica sarà sempre meno grave di quanto gli eventi non preannunciassero: il *deus ex machina* si identificava con lo spirito della musica⁴⁹.

L'analisi di Dahlhaus procede nel tentativo di illustrare «la problematica dell'identificazione della tragedia come opera e dell'opera come tragedia»; tentativo che viene perseguito analizzando alcune delle tragedie di Euripide utilizzate come testo di riferimento dai librettisti dal XVIII al XX secolo. La storia del libretto è di certo un labirinto nel quale è rischioso perdersi, tuttavia possono essere avanzate alcune considerazioni: secondo il musicologo è assai improbabile che alcuno avesse mai potuto

⁴⁸ *Ibid.* p. 282.

⁴⁹ Cfr. Dahlhaus 1986, p. 283.

concepire il progetto di trarre un'opera in musica da tragedie come *Le Troiane*, *Gli Eracliidi*, *Ione* ed *Ercole*, dal momento che (ibid. p. 284) «la combinazione di religiosità enfatica e brutalità inaudita, che non è possibile attenuare se non a discapito della struttura drammatica, doveva risultare intollerabile sia per l'aristocrazia del XVIII sia per la borghesia illuminata del XIX secolo». È al contempo interessante notare come nessuna delle tragedie di Euripide sia stata utilizzata come fonte da Apostolo Zeno e Pietro Metastasio: secondo il musicologo ciò sarebbe dovuto al fatto che le tragedie euripidee erano completamente estranee alle vicende di intrighi politici e amorosi che ricercava l'opera nel Settecento e tale tesi può trovare conferma nelle stesse parole scritte da Metastasio a Filippo Hallam il 16 dicembre 1765 circa la svolta che intendeva operare al melodramma, di cui finalmente era stata riconosciuta una autonoma nobilitazione che lo metteva in grado di elevarsi per vie proprie alla dignità della tragedia: «Quando io da bel principio intrapresi a trattarlo [...] il nostro dramma musicale non era ancora tragedia; appena s'incominciava a soffrire che fossero escluse dall'intreccio di quello le parti ridicole; ond'era un genere misto più vicino a quello del *Ciclope* d'Euripide e dell'*Anfitrione* di Plauto, che a quello dell'*Edipo*, dell'*Elettra* e del *Filottete*»⁵⁰.

Le opere prese in esame dal musicologo sono *Iphigénie en Aulide* di Gluck, la *Médée* di Cherubini, l'*Ägyptische Helena* di Strauss e *The Bassarids* di Hans Werner Henze, ma prima di addentrarsi nell'esame delle singole opere, Dahlhaus (1986, p. 285) si serve di «costrutti ideal-tipici» per evidenziare come, nonostante i millenni da cui sono separate, ci siano pur sempre alcune notevoli affinità fra la tragedia di Euripide e le opere in musica.

Procediamo attraverso una disamina di tale tesi, per poi fare alcune determinanti considerazioni. Secondo lo studioso (ibid.) «la tragedia di Euripide e l'opera in musica sono entrambe, per dirla con una formula, drammi incentrati sugli affetti e le situazioni piuttosto che sui caratteri e il loro sviluppo»: i loro personaggi, infatti, non possono essere definiti caratteri unitari «bensì appaiono squassati e dilacerati dai contraccolpi degli affetti cui sono esposti in situazioni soggette a mutamenti bruschi e improvvisi [...] Alceste e Ifigenia, Medea ed Ermione (in *Andromaca*) si trasformano in un baleno, senza che per

⁵⁰ Cfr. P. Metastasio, *Tutte le opere*, vol. IV, pp. 431-432.

questo si possa parlare di fratture drammatiche nel senso della critica classicistico-borghese».

Oltre al peculiare carattere dei personaggi, un'altra caratteristica della drammaturgia di Euripide, ma in generale dei tragediografi greci, risiederebbe nel fatto che essa non è organizzata secondo la logica della successione moderna, per la quale ogni avvenimento è necessariamente concatenato al precedente: l'azione drammatica euripidea è piuttosto basata su una serie di scene relativamente autonome e questo implica che al centro dell'attenzione vi sia l'azione stessa, non le sue conseguenze. Risulta quindi evidente come in un dramma dove gli affetti si realizzano in scene relativamente isolate e autonome non sia necessario sviluppare l'azione attraverso dialoghi, ma acquisti una sua legittimità il monologo. Altri tratti salienti comuni alle tragedie di Euripide e all'opera in musica sono in primo luogo il fatto che la singola situazione tende all'autonomia e viene a costituire un'unità drammaturgica di senso compiuto, in secondo luogo il fatto che «la categoria recettiva fondamentale sarà non l'attesa dell'esito del dramma, il *suspense*, bensì la concentrazione sull'arte con cui un tema noto e stranoto viene interpretato e variato»⁵¹.

L'altro elemento individuato dal musicologo come caratteristico del dramma di affetti e situazioni è la struttura temporale: la differenza con il dramma di caratteri e sviluppi consiste nella dilatazione temporale, dove un affetto si protrae più di quanto ciò non avvenga nella realtà⁵².

Dopo aver indicato i tratti comuni individuabili fra le due tipologie drammatiche, Dahlhaus (1986, p. 287) evidenzia come «sia assurdo ignorare le difficoltà che incontra l'appropriazione degli stereotipi formali della tragedia antica da parte dell'opera»; un primo ostacolo per il compositore è la sticomitia: tramutata in un duetto, darebbe luogo a frasi troppo brevi e prive di respiro mentre, se la si modificasse attraverso la dilatazione delle frasi musicali, perderebbe la natura di diverbio che le è propria, dal momento che tale struttura dialogica prevede che due personaggi si confrontino con un serrato botta e risposta. Altro ostacolo compositivo è la relazione di eventi avvenuti fuori scena da parte

⁵¹ Cfr. Dahlhaus 1986, p. 286.

⁵² Cfr. Dahlhaus 1986, p. 287.

di un messaggero, soprattutto per il fatto che narrare un evento anziché esibirlo è un principio estraneo all'opera in musica, nella quale ciò che conta dev'essere sempre mostrato in scena: il testo dell'opera non poteva essere compreso da tutto il pubblico ed era pertanto necessaria una certa compensazione data dalla rappresentazione scenica, mentre Dahlhaus (1986, p. 28) evidenzia come la tragedia euripidea sia «un dramma della reazione piuttosto che dell'azione. Ciò che si vede sulla scena non è la catastrofe, ma il suo effetto su coloro che ne sono colpiti e il triste spettacolo delle sue vittime; non le gesta, ma il sorgere dell'idea che le determina; non l'accadimento, ma il confronto fra i personaggi che riflettono su ciò che è accaduto e ciò che accadrà».

Un ulteriore elemento: se da una parte sia il ruolo del messaggero sia l'azione rappresentata solo verbalmente sono elementi difficili da adattare all'opera in musica, il monologo invece è sempre stato trasferito senza creare alcuna difficoltà drammaturgica, anche se era necessario che esso avesse luogo senza forzare troppo gli intrecci. Completamente estraneo all'opera è invece il Coro: il coro presente nelle opere in musica in fondo costituisce un tentativo di sostituire il coro della tragedia greca; nel Settecento il coro assunse un certo peso solo con le opere di Gluck, mentre prima d'allora esso era completamente assente. Alla luce di tali considerazioni, si può motivare questo fatto non solo da un punto di vista drammaturgico, ma soprattutto concettuale: è evidente che la funzione drammatica del Coro tragico poteva sussistere solo in un determinato contesto ideologico. In particolare, come sostiene Dahlhaus (1986, p. 289) «esso serve a invocare gli dei, a rammemorare i miti, a riflettere sull'enigmaticità del destino che gli dei infliggono agli uomini: esso svolge quindi una funzione drammatica tangibile soltanto se la vera azione di una tragedia non si svolge solo tra gli uomini, ma anche tra dei e soprattutto tra uomini e dei [...]. Nell'opera in musica si dava invece il problema di una librettistica che voleva evitare per l'appunto l'anacronismo palese di una umanizzazione degli dei [...]». La presenza degli dei è una componente imprescindibile delle tragedie greche, dal momento che è connaturata al contesto storico-culturale in cui esse sorgono e, in particolare, la religiosità pervade profondamente la struttura drammatica delle opere di Euripide: secondo il musicologo (Dahlhaus 1986, p. 290), «l'adozione di soggetti tragici dell'antichità nei libretti d'opera implicava pari pari che la struttura

drammaturgica, inscindibile da quel mondo ideale e dalla sua ambiguità religiosa, andava radicalmente mutata»; fu in particolare la psicoanalisi a sostituire l'irretimento religioso, ma (ibid., p. 303) «più essenziale della recezione dell'antico tramite lo strumento della psicoanalisi è tuttavia l'affinità latente con la tragedia euripidea contenuta nell'idea di Antonin Artaud di un "teatro della crudeltà"»; anche se Artaud si richiamava al teatro orientale, la sua idea di cosa fosse il teatro creò le condizioni per proporre nel XX secolo una versione delle *Baccanti*: (ibid., p. 304): «tale ricezione è divenuta infatti possibile come evento teatrale che suggerisce una metafisica». Tuttavia, nonostante il libretto delle *Bassaridi* di Auden e Henze, secondo Dahlhaus, a conti fatti non è ancora possibile definire la questione se sia realmente possibile trasferire la tragedia in opera in musica.

L'analisi effettuata è dunque tesa a dimostrare come sia sempre stata necessaria una profonda mutazione della struttura drammaturgica delle tragedie euripidee, dovuta alla distanza che correva fra esse e l'opera in musica, sia da un punto di vista dell'ideologia, sia del pubblico; secondo Carrara (2010, p. 151) gli argomenti di Dahlhaus sono seri e fondati, ma «non si può tuttavia trascurare il fatto che quegli umanisti, poeti, letterati e musicisti che sul declinare del Cinquecento crearono l'opera in musica avevano in mente – pur in maniera nobilmente velleitaria – lo scopo di resuscitare proprio la tragedia classica».

Alla luce di questa disamina della tesi di Dahlhaus, occorre fare alcune considerazioni. È evidente che tale saggio costituisce un testo fondamentale per quanto riguarda gli studi sulla ricezione del classico nell'opera; tuttavia, pur costituendo un punto di partenza in un certo senso datato (o meglio, strettamente legato all'epoca in cui è stato elaborato), offre spunti di riflessione sui quali può essere tuttora interessante soffermarsi. Se è vero che bisogna riconoscere a Dahlhaus il merito di aver messo in luce il rapporto di contraddizione che lega la tragedia all'opera e, in generale, di ragionare sulla ricezione e trasposizione della stessa in una forma altra⁵³, è proprio a partire da quest'ultima considerazione che si devono avanzare delle riflessioni. Il primo e principale limite della tesi del musicologo è quello di avere ideato delle categorie da applicare a priori, i «costrutti ideal-tipici», per individuare le affinità fra tragedia antica ed opera in musica.

⁵³ Si veda a tal proposito Napolitano 2010, p. 44 n. 56.

I problemi che sorgono da tale assunto sono di due ordini: anzitutto, impostare un confronto sulla base di tali costrutti è operazione anacronistica. Euripide di certo non conosceva il genere opera e, inoltre, l'opera al suo sorgere non era di per se stessa ancora definita come il genere che ora conosciamo. Naturalmente può essere utile ragionare sulle difficoltà che incontra l'appropriazione degli stereotipi formali della tragedia antica da parte dell'opera, tuttavia è forse possibile farlo sotto un'altra prospettiva.

Si può infatti dire che sia scontato che nel passaggio dal teatro antico al melodramma si perdano o siano trasformati dei fenomeni, ma questo è rilevabile non tanto perché si prendono in considerazione proprio tragedia e melodramma, ma in quanto fenomeno tipico di qualsiasi riscrittura, non solo operistica. D'altra parte, è ciò che viene sostenuto da G. Genette nel suo monumentale studio *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (p. 352): «non esistono trasposizioni innocenti, che non modifichino cioè in un modo o nell'altro il significato dell'ipotesto». La trasposizione (anche definibile 'trasformazione seria') è considerata da Genette (p. 243) come la pratica ipertestuale più importante cui è soggetto un genere che, ricordiamolo, «è sempre un fenomeno d'epoca e in quanto tale non risponde solo a una situazione e a un orizzonte d'attesa storicamente situati»; esso è soggetto a una serie di modifiche che caratterizzano, in generale, il percorso di qualsiasi ipotesto al genere d'arrivo. È dunque chiaro che nel passaggio dal teatro antico al melodramma vengano trasformati diversi elementi, sia per necessità di sintesi sia per diversa funzionalità di genere. Nel corso del mio lavoro cercherò pertanto di mettere a confronto anche le diverse drammaturgie, sia quella propria della tragedia greca sia quella del melodramma, ma non tanto partendo dall'idea di Dahlhaus della difficoltà formale di appropriazione dei moduli espressivo – drammatici propri della tragedia greca, quanto piuttosto all'interno di un quadro di analisi più complesso che renda conto delle motivazioni e delle conseguenze (siano esse drammatiche, concettuali, formali) delle modifiche operate sull'ipotesto e se esse abbiano un grado di consapevolezza stilistica importante. Poi, certo, si metterà in luce come determinati espedienti propri della drammaturgia antica necessitino di particolari modifiche nella riscrittura operistica, ma, appunto, tale analisi non sarà fatta sulla base di un mero

problema di “genere”: si tratterà più approfonditamente la questione nel capitolo relativo al libretto.

Prima di chiarire quest'ultimo punto, occorre avanzare un'ulteriore considerazione. L'operazione compiuta da Dahlhaus consiste dunque nel ragionare sulle premesse e i problemi della ricezione e della appropriazione dei motivi della cultura antica nella storia dell'opera ed effettivamente, il concetto di “appropriazione” è uno dei più usati nell'ambito degli studi sulla ricezione dell'antico nel teatro musicale. Analizziamo un esempio.

Di come librettisti e musicisti di epoche diverse si siano confrontati con il patrimonio mitologico dei greci si è occupato Michael Ewans, che in *Opera from the Greek, Studies in the Poetics of Appropriation* tratta «the process by which the librettist creates a new text for the opera, and the insights into the nature of the drama which are bestowed by the composer's musical setting»⁵⁴; per lo studioso è fondamentale provare a comprendere i meccanismi di appropriazione della letteratura greca da parte degli autori delle opere in musica poiché, per quanto la relazione fra il testo di riferimento, il librettista e il compositore sia sempre molto problematica e complessa, lo è ancora di più quando «the source text comes from an ancient culture with radically different values and beliefs from the modern audience» (ibid., p. 5). Ewans esamina quindi come librettisti e musicisti di epoche diverse si siano confrontati con il patrimonio mitologico dei greci. Il metodo di approccio assunto nei confronti del testo di riferimento in vista della sua trasposizione musicale sarebbe stato di due tipi: un rapporto di tipo generico, dove l'opera assunta a modello viene intesa solo come collettore mitologico - è questo il caso, ad esempio, del *Ritorno di Ulisse in patria* di Badoaro, dove manca ogni intento di confronto - e un rapporto basato su una cosciente rivisitazione del testo antico, fin quasi ad arrivare a una sua traduzione. Il lavoro dello studioso è dunque basato sull'analisi di otto casi studio: nei singoli capitoli viene analizzata una specifica opera cercando di contestualizzarla, nonché di rendere conto dei fenomeni di appropriazione, come suggerisce anche il titolo, della rispettiva fonte classica da parte della stessa.

⁵⁴ Cfr. Ewans 2007, p. 5.

In generale, si può constatare come la maggior parte degli studi tesi a indagare il rapporto fra mondo classico e opera in musica si configurino come lavori sulla ricezione di temi tratti dalle culture greca e latina nell'ambito, per l'appunto, del melodramma. Oltre ai già menzionati Ewans (2007) e Ketterer (2009), numerosi sono i lavori di ricezione, sia monografie, sia capitoli di antologie, sia, ancora, articoli incentrati su singoli casi studi⁵⁵. Come sottolineato da Manuwald (2013, p. 3) «there is not yet a specific study of the development of a narrative from ancient history (or a story based on ancient sources) throughout the history of opera» ed è a partire da tale considerazione che la studiosa imposta il suo lavoro sulla figura di Nerone nella librettistica, prendendo dunque le mosse dalle fonti classiche nelle quali è presente la figura dell'imperatore romano.

Entriamo dunque nel secondo ordine di considerazioni, quello che Ketterer definiva «the least important factor»⁵⁶: ovvero, le fonti classiche alla base della rielaborazione operistica. Si è visto come gran parte degli studi analizzino la ricezione di temi e soggetti tratti dalla mitologia e storiografia antica cercando di mettere in evidenza le dinamiche di appropriazione e rielaborazione di un genere in un altro; tuttavia una analisi delle fonti classiche *realmente* utilizzate alla base di tale procedimento di conversione costituisce una tematica di ricerca affatto di secondaria importanza, ma piuttosto all'origine di tante considerazioni legate proprio alle cosiddette “convenzioni di genere”. Procediamo con ordine. C. Questa operò una esaustiva catalogazione dei temi classici ripresi in musica, cercando di raggruppare il materiale operistico a seconda delle fonti antiche da cui deriva⁵⁷ e giunse a questa classificazione: un primo gruppo di soggetti sarebbe stato tratto dall'epica, quindi da poeti come Omero, Apollonio Rodio, Virgilio,

⁵⁵ Si vedano, oltre ai lavori già citati, Brown – Ograjenšek 2010; Feldman 2007; Ewans 2016; McDonald 2001e 2007; Rosand 2007; *Syllecta Classica* 23 2012.

⁵⁶ Cfr. *supra* p. 15.

⁵⁷ Questo contributo fu concepito originariamente per il rifacimento della Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 1893-1980, ma rimase inedito; chi ora consulta Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike, a cura di H. Cancik e H. Schneider, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1996 – 2003, e segnatamente il vol. XIV (Rezeptions und Wissenschaftsgeschichte, a cura di M. Landfester, 2000) trova la voce *Oper* redatta da M. Meier, che riassume i principali episodi della storia dell'opera riconducibili agli ideali dell'antichità classica.

Ovidio, Lucano, Stazio, Silio Italico; un secondo gruppo da poeti lirici ed elegiaci, quali Catullo e Ovidio; un terzo sarebbe stato derivato dai poeti tragici, in particolare Sofocle ed Euripide per quanto riguarda la letteratura greca e Seneca per il teatro latino; infine, l'ultimo gruppo comprenderebbe soggetti tratti dalla storiografia antica, in particolare dagli storici latini Valerio Massimo, Svetonio, Tacito, Giustino, Plutarco, Livio e l'*Historia Augusta*⁵⁸. Sempre secondo Questa (2008, p. 98) «più d'una volta il librettista può aver utilizzato fonti antiche del medesimo argomento ma di genere letterario diverso, rivolgendosi anche a repertori mitografici come Apollodoro, Igino o Antonino Liberale». Per quanto riguarda il terzo gruppo individuato, ovvero quello comprendente i soggetti tratti da poeti tragici, Questa aggiunge una precisazione. Spesso le tragedie antiche erano adattate all'opera anche sulla base delle versioni elaborate dai poeti tragici moderni, in particolare francesi, alcuni molto noti come Corneille, Racine, Quinault, Crébillon fils e Voltaire, altri minori e con il tempo dimenticati come Guymond de La Touch o Joseph-Gaspar Dubois-Fontanelle⁵⁹. Tale necessità compositiva si spiega contestualizzando in particolare le peculiarità poetiche dell'opera fino alle fine del Settecento: essa, infatti, privilegiava il finale lieto, in particolare di una vicenda amorosa; dal momento che la presenza di entrambe le componenti era piuttosto rara nelle tragedie greche e del tutto assente in Seneca, spesso era difficile mantenersi fedeli al testo di riferimento: come dice Questa (2008, p. 101) i testi «vengono rielaborati con l'aggiunta di moventi amorosi, di personaggi e azioni collaterali e, soprattutto, con l'abolizione dell'unità di luogo». Esemplificativa in questo senso sarebbe *Alceste, ou Le triomphe d'Alcide*, di Quinault e Lully. L'opera fu alla base della nota Querelle des Anciens et des Modernes: in difesa del libretto di Quinault si schierò in anonimato Charles Perrault nel famoso opuscolo *Critique de l'opéra ou Examen de la tragédie intitulée "Alceste"*, dove criticò aspramente l'"antico" Euripide.

Si cercava, quindi, di adattare le tragedie antiche ai nuovi canoni richiesti dall'opera: è pertanto evidente come la scelta di un soggetto fosse maggiormente orientata verso quelli che avevano la possibilità di accogliere una tematica amorosa cui seguisse il

⁵⁸ Cfr. Questa 2008, p. 98.

⁵⁹ *Ibid.*

lieto fine: l'*Alceste* fu sicuramente una delle tragedie, insieme all'*Ifigenia in Aulide* e l'*Ifigenia fra i Tauri*, a soddisfare maggiormente questi criteri. All'*Alceste* sarà dedicata la seconda parte di questo lavoro, ma è bene anticipare alcune questioni metodologiche.

Sulla base della riflessione di Questa è possibile vedere come, per quanto riguarda un'opera basata su un testo tragico, spesso librettista e compositore potessero basarsi su adattamenti delle tragedie; allo stesso modo, lo studioso sottolinea come potessero essere usate anche diverse fonti incentrate sul medesimo soggetto, come, ad esempio, le raccolte mitografiche. Quindi, nonostante venga individuato un intero gruppo di opere basato su materiale tragico, non si può affermare che tutte le opere con tale soggetto siano la mirata messinscena di una specifica tragedia greca. Tale questione è alla base dello studio di Michele Napolitano circa il rapporto tra tragedia greca e opera in musica, dove lo studioso mette sin da subito in chiaro la necessità di distinguere fra «the setting to music of a specific Greek tragedy, reworked and adapted as appropriate, and the adaptation of events and characters drawn from the classical mythological heritage more generally», e, inoltre, tra «operas that present themselves as reworkings or adaptations of specific tragedies, and operas which, despite having at their centre the fortunes of one or more characters who were portrayed in tragedies, are not actually modelled on a tragedy»⁶⁰. Napolitano, dunque, invita a una riflessione che tenga conto sia della differenza fra la consapevole messa in musica di una specifica tragedia greca e la mera rielaborazione di vicende di personaggi attinti dal patrimonio classico, sia della ancor più sottile divergenza esistente fra opere che hanno al loro centro la vicenda di personaggi tragici, ma non hanno una tragedia come modello. Se da un certo punto di vista si potrebbe dire che non è rilevante notare che il soggetto di un'opera sia derivazione diretta da un testo tragico e un altro una derivazione dal mito mediante fonti diverse dalla tragedia, una attenta analisi delle fonti e, quindi, una distinzione delle stesse, può rivelarsi un lavoro di grande importanza per due principali motivi.

In primo luogo, indagare quali fonti siano alla base di ciascun libretto è un'operazione fondamentale da un punto di vista filologico, soprattutto all'interno di un lavoro che voglia studiare la ricezione di un mito fino al palco dell'opera in musica. Può

⁶⁰ Cfr. Napolitano 2010, pp. 31-32.

essere opportuno precisare fin da ora che, pur facendo sempre riferimento all'opera, il punto di arrivo della mia indagine sarà il libretto, ovvero ciò che costituisce la parte scritta del melodramma. È evidente come nello studio di un libretto sia di primaria importanza mettere a fuoco la precisa derivazione strutturale e testuale da uno o più ipotesti per comprendere i valori di una drammaturgia altra e in questo senso è dunque opportuno analizzare le adesioni e gli scarti dai modelli. Quindi, per compiere tale operazione, sarà necessario cercare di capire con *quali* fonti avesse realmente a che fare il librettista, quali siano, per l'appunto, i modelli. Sarà quindi opportuno soffermarsi sulla fortuna del mito di volta in volta preso in esame, partendo dalle attestazioni dello stesso nei testi antichi e tenendo poi in considerazione la grande influenza che dovette avere la cultura medievale e rinascimentale, in particolare per quanto riguarda le raccolte mitografiche⁶¹, così come per quanto concerne le versioni vernacolari e le traduzioni latine. In questo modo sarà possibile avere una visione d'insieme, quanto più chiara possibile, di quali fonti fossero disponibili per letterati e artisti.

Inoltre, uno studio di questo tipo permette di seguire le avventure dei personaggi, senza cadere nei fraintendimenti menzionati da Napolitano: ovvero, se un'opera ha al suo centro Alceste, Eracle o Deianira – per menzionare i personaggi di cui si seguiranno le mosse nella mia tesi – non vorrà dire che sia necessariamente basata sulla rispettiva tragedia greca di riferimento. Sembra un dato scontato, ma non lo è del tutto se si prendono in considerazione alcuni studi relativi alla fortuna del classico nell'opera in musica. Zinar, ad esempio, nel suo saggio *The Use of Greek Tragedy in the History of Opera*, indaga come il contesto storico e culturale non solo influenzi «the musical treatments and interpretations of plots and characterizations of the Greek tragedy», ma

⁶¹ L'influenza delle *Mythologiae* di Natale Conti nell'universo culturale è analizzata da Mulryan e Brown (2006) nel capitolo della loro edizione critica *Influence, Popularity*, tuttavia non è menzionata l'opera in musica. Allo stesso modo, Jean Seznec, ne *La sopravvivenza degli dei antichi* (1981) dedica interi capitoli al riscontro che nella letteratura dovettero avere le grandi raccolte mitografiche, da Boccaccio a Conti; ma anch'egli non tratta della librettistica. Menzioni dell'influenza di Conti nell'opera del Seicento sono da attribuirsi a singoli capitoli dedicati all'analisi delle fonti di determinati libretti (cfr. Badolato 2009 e 2013, Bianconi-Antinucci 2013, Restani 2009, Stangalino 2011) e ad alcuni saggi, sempre incentrati sull'analisi delle fonti nella librettistica del Seicento (cfr. Badolato 2008 e Curnis 2004): i seguenti studi verranno presi in considerazione nel corso della tesi.

soprattutto «appears to have its own attitudes as to which tragedies provide suitable material for operatic presentation»⁶². È evidente sin da questa breve introduzione che l'analisi della studiosa verte sulle sole tragedie, non su altre fonti, tanto che al termine dell'indagine si trova una lista di opere «based on selected Greek tragedies», nella quale sono menzionati Alceste, Antigone, Ifigenia, Medea, Oedipus, l'Oresteia. Tuttavia, la domanda che si impone è la seguente: si può davvero affermare che l'opera di A. Aureli, *L'Antigona delusa da Alceste*, sia basata sulla tragedia di Euripide (1660)? E si può dire altrettanto dell'*Oreste* di G. A. Bergamori (1681)?

Oltre a tale domanda varrebbe forse anche la pena chiedersi se, dando per scontata una derivazione testuale in realtà mai avvenuta, si possa in qualche modo travisare il significato del testo antico o, comunque, non analizzare la tradizione testuale in modo accurato e opportuno. Si è cercato di mettere in luce, per ora, il primo dei motivi per i quali compiere una indagine di questo tipo; se la prima motivazione si è rivelata legata a questioni di metodo legate allo studio e dei testi antichi e della loro ricezione, il secondo riguarda invece una questione di carattere più eminentemente musicologico.

Per quanto riguarda il Seicento, abbiamo già messo in luce quanto sostenuto da Bianconi, il quale indaga il passaggio dalla vincolante scelta di soggetti tratti da Ovidio nell'opera prima del 1637 per poi approdare a Venezia, ove l'intero repertorio classico viene ripreso secondo un uso arbitrario e inventivo, orientato verso lo sviluppo romanzesco della fabula. Anche N. Badolato, nel suo saggio circa le fonti utilizzate da Faustini per Francesco Cavalli, evidenzia l'importanza dello studio delle fonti per quanto riguarda l'opera in musica del Seicento: «per uno studio approfondito dei drammi musicali seicenteschi occorre affrontare due ordini di problemi: 1. da un lato l'individuazione delle fonti alla base degli intrecci; 2. dall'altra, quando si sia individuata la fonte di partenza, la comparazione del trattamento della fabula nella fonte e nella rielaborazione del librettista, anche in vista della realizzazione musicale»⁶³.

⁶² Cfr. Zinar 1971, p. 80.

⁶³ Cfr. Badolato 2008, p. 341. Riguardo tale questione cfr. anche Bianconi-Antinucci 2013, pp. XIII ss.: «da dove avrà tratto Cicognini questo sensazionale coarcevo di anacronismi e solecismi mitologici? Se passiamo al vaglio, anche solo all'ingrosso, le fonti...». Tuttavia, occorre precisare fin da ora che uno degli

Inoltre, il musicologo sottolinea come «solo di rado i librettisti si preoccupano di svelare al lettore-spettatore le fonti alla base delle proprie scelte poetiche»⁶⁴ e anche Rosand (1980, p. 282) riflette sulla stessa problematica, ovvero sulla difficoltà di individuare le fonti dei drammi per musica del Seicento, poiché non sempre sono denunciate nei paratesti. Tuttavia, sempre secondo la studiosa, l'esplicitazione di una *auctoritas* tende a non avere un rilievo significativo sul piano strutturale-drammaturgico, in quanto il soggetto costituisce il mero pretesto per lo sviluppo di un'opera articolata secondo un'ottica libera e fantasiosa. La non particolare rilevanza da un punto di vista drammaturgico la si potrà però appurare proprio verificando quali fonti siano alla base del libretto preso in esame: va da sé che la situazione cambierà notevolmente a seconda che la fonte sia un testo tragico o una raccolta mitografica.

L'importanza di tale operazione riguarderà anche i libretti alla base delle opere di Händel, come ha sottolineato anche uno dei più illustri studiosi del compositore barocco, R. Strohm (1985, p.34): «in the first place, chronologically and with regard to the literary texts, we must distinguish between predecessors and sources, i.e. between texts which Handel did not use and may never have known and those which he actually used».

Per quanto riguarda il Settecento, si è visto come le dinamiche dell'incontro fra classico e opera in musica siano quantomai peculiari poiché la tragedia torna, in qualche modo, modello: dunque, sarà utile vedere se anche in questo caso, come per le origini dell'opera, il modello sia solo ideale o se, invece, i libretti vengano elaborati a partire dalle tragedie antiche - e quali? In traduzione? Una versione vernacolare? - di riferimento.

Quindi, più che parlare di appropriazione del mondo classico nell'opera o, ancora, di appropriazione degli stereotipi formali della tragedia antica, si potrà pensare di analizzare, attraverso la storia di diversi personaggi, il mondo classico a partire dalle fonti antiche fino alla librettistica: una storia di miti, personaggi e drammaturgie a confronto, per l'appunto. D'altra parte, analizzando le metamorfosi di un mito nel contesto letterario delle culture greca e latina, è possibile notare come, attraverso la drammatizzazione di

obiettivi di tale lavoro è analizzare le fonti antiche non «all'ingrosso», ma partendo dai testi antichi fino ad arrivare al libretto.

⁶⁴ *Ibid.*

una stessa *fabula*, si possono creare diversi intrecci, i quali tendono a differenziarsi a seconda di vari fattori: il contesto storico-culturale di riferimento, la specifica tematica che un autore intende sviluppare, la funzione che il componimento deve avere, il pubblico cui è destinato. Se ciò, dunque, è valido nel contesto della stessa antichità, come sostiene Bianconi (1986, p. 279) «tanto più ampio sarà il margine di variabilità tematica e il tasso di combinabilità motivica là dove, come nell'opera in musica, entri addirittura in giuoco un linguaggio diverso, dotato di leggi e di risorse e di limitazioni tutte sue».

Prima di addentrarci in questo labirinto, sarà bene fare una breve riflessione sul libretto, che costituisce, nel complesso apparato operistico, ciò che terremo in considerazione nella nostra analisi.

1.4 Il librettista e le fonti antiche

Si è detto che questo lavoro, trattandosi di uno studio sulla fortuna del classico nell'opera in musica, verterà soprattutto sul rapporto fra le fonti classiche – o presunte tali – e il libretto; e si è detto anche che è opportuno avanzare qualche riflessione sul libretto in sé, riflessione forse scontata, ma che si rivela fondamentale per continuare a chiarire, anzitutto, alcune scelte di metodo.

Il termine libretto, con il suo caratteristico suffisso diminutivo, deriva dal volume di formato tascabile – un volumetto, per l'appunto – venduto all'ingresso del teatro; per sineddoche, si chiama gergalmente 'libretto' anche il testo drammatico in versi (più raramente in prosa) messo in musica⁶⁵. Soffermandoci sull'aspetto più concreto dell'etimologia, possiamo aggiungere qualche considerazione: se per un certo periodo di tempo si mantennero vive sia la stampa dei drammi per esteso sia quella dei più snelli *résumés* scena per scena (i cosiddetti scenari), dal 1650 divenne pratica abituale l'edizione dell'intero testo poetico. La pubblicazione del testo da cantare era in genere preceduta da

⁶⁵ Cfr. la voce 'libretto' in Bianconi - Pagannone 2010.

una dedica, da una prefazione e, infine, dall'argomento del dramma, contenente «la delucidazione dei necessari antefatti»⁶⁶.

Già da quest'ultima affermazione è possibile dedurre un fattore determinante: la necessità di riportare gli antefatti della trama messa in musica indica come il libretto sia l'adattamento di un testo preesistente, sia esso un dramma di parola o un testo narrativo, da cui vengono selezionate le situazioni musicabili⁶⁷. D'altra parte, l'opera è, appunto, in musica, e come scrive Dahlhaus (2005, p. 30), «è palese come la forma musicale modifichi, oltre che la struttura e insieme con essa, il senso stesso del dramma ove attinge il libretto: ma non si può accertare *a priori* se si tratti d'una trasposizione legittima e compatibile oppure d'una fuorviante distorsione dell'originale». Mi soffermerò più avanti sul concetto di “trasposizione”, seppure abbia già introdotto una riflessione affine nel capitolo precedente, ove ci si è chiesti quanto sia legittimo parlare di “appropriazione”: quel che interessa ora è vedere come il testo scritto sul quale ci concentriamo abbia una sua peculiare natura, che è impossibile non tenere in considerazione.

Torniamo, dunque, alla figura retorica, la *sineddoche* con la quale ci si riferisce al libretto: ovvero il testo drammatico messo in musica. Analizzando questa definizione, appaiono in modo evidente le tre componenti, la triade sulla quale si fonde il teatro d'opera: parola (testo) – azione (drammatico) – musica (messo in musica), e con azione si deve intendere «l'azione drammatica realizzata in musica, dalla musica», così come, pensando alla musica, si deve avere in mente «una musica che nell'azione drammatica, oltre che nella parola poetica, trovi una piena funzionalità e la propria ragion d'essere»⁶⁸.

D'altra parte, tale considerazione è alla base della tesi sostenuta da Dahlhaus nel suo studio sulla drammaturgia dell'opera italiana: cioè che «in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma»⁶⁹. A partire dunque da tale assunto, occorre avanzare qualche altra riflessione. Si è già parlato della nascita del genere, nascita che è alla base – e al contempo figlia – dello stesso incontro fra mondo classico e opera in musica, dove

⁶⁶ Cfr. Fabbri 1990, pp. 76-77.

⁶⁷ Cfr. sempre la voce ‘libretto’ in Bianconi - Pagannone 2010.

⁶⁸ Cfr. Bianconi 2005, p. 36.

⁶⁹ Cfr. Dahlhaus 2005, p 1.

per opera intendiamo ora gli spettacoli fiorentini del 1600; alla base dell'idealizzazione di quegli spettacoli ci furono, dunque, almeno tre istanze: «quella della dizione letteraria, quella dell'intonazione musicale, quella della realizzazione scenico-visiva». Ecco la triade di cui *supra*, formata da poesia - musica - spettacolo: «i termini ricorrenti di ogni futura riflessione sull'opera»⁷⁰. Se quindi Rinuccini affermava che l'opera venisse generata dallo spirito della poesia, è chiaro che non si può ridurre lo studio del genere-opera al dualismo parola-musica; così come, pur portando avanti un lavoro di analisi precipuamente comparatistica delle fonti, ove dunque sarà il testo, il libretto, il referente, non si può se non altro almeno menzionare l'importanza di questa triade nella comprensione e del sistema opera e del libretto. Ancor meglio: più che l'importanza della triade, non si deve dimenticare che il libretto è, sì, un testo letterario, ma soggetto a determinate regole, poiché indissolubilmente legato – e vincolato – alla musica. Tuttavia, se un librettista deve assecondare quelle che sono le convenzioni morfologico-musicali tipiche nel momento storico in cui scrive, deve d'altra parte rendere giustizia a tale considerazione: «se è vero che la musica fonda una drammaticità specifica, diversa da quella del dramma letterario, sarà però il libretto a procurarne le condizioni della sua esistenza»⁷¹.

A partire da tale assunto, sarà dunque chiaro che la librettistica – pur con le dovute differenze di contesto storico-culturale – debba in qualche modo cercare di «rendere giustizia alla struttura concettuale d'un dato soggetto drammatico, una struttura che non necessariamente coinciderà con la struttura concettuale della fonte letteraria»⁷² e il motivo di tale mancata coincidenza trova la sua motivazione in quanto esposto sinora, ovvero che sia l'estetica del periodo di riferimento sia le strutture musicali di cui il compositore e il librettista dispongono non possono non influenzare la struttura del libretto.

È dunque chiaro come vi sia un progetto preliminare alla base della struttura di un'opera, concordato fra librettista e compositore. Tale progetto, definito “ossatura” avviene per stadi, partendo dalla successione degli atti, dei quadri e dei numeri musicali,

⁷⁰ Cfr. Della Seta 1987, p. 236.

⁷¹ Cfr. Dahlhaus 2005, p. 23.

⁷² Cfr. Dahlhaus 2005, p. 24.

distribuiti tra i vari personaggi in base alle convenienze teatrali. Per illustrare tale procedimento mi rifarò alla voce ‘ossatura’ che si trova nel *Piccolo glossario di drammaturgia musicale* a cura di Bianconi e Pagannone, ove sono enumerate le quattro fasi che caratterizzano il progetto: in primo luogo la semplice enumerazione dei pezzi, che deve tener conto sia delle convenienze sia delle situazioni del dramma; poi una sceneggiatura che definisca almeno i passi salienti del dialogo ed una prima grezza stesura in prosa, denominata ‘selva’ (fase, questa, che diventa sempre più importante man mano che l’impiego delle forme musicali convenzionali si fa sofisticato, soprattutto in Verdi); infine, la verseggiatura. Ultima ed ultima, per riprendere il ben più eloquente inglese *last and least*, in questo caso: è infatti lo stesso Dahlhaus (2005, p. 23) a evidenziare come «della bravura d’un librettista [...] deciderà non tanto la sua abilità di verseggiatore», quanto la capacità di rendere giustizia al postulato già menzionato, ovvero che è il libretto a creare le condizioni della specifica drammaticità propria, appunto, del dramma per musica.

Non si vuole certo qui minimizzare l’importanza di un discorso estremamente più ampio che ci porterebbe ad analizzare specificatamente il rapporto fra musica e poesia⁷³: non si può infatti negare che tutta la riflessione alla base della nascita del genere sia derivata in primis dalla teoria platonica che collocava il testo in una posizione centrale tra i caratteri della musica, riflessione poi a fondamento di ogni riforma operistica (lo si vedrà bene con l’*Alceste* di Gluck, ove torna ad echeggiare la definizione monteverdiana della parola come padrona della musica e non serva) e non possiamo altresì dimenticare il meraviglioso connubio del versificare di Da Ponte e della musica di Mozart. Il punto è piuttosto un altro e si spera di averlo messo in luce, ovvero come pur nell’approcciarsi al libretto *soprattutto* da un punto di vista testuale, si sia consapevoli di tutta la portata, estremamente più ampia, che ne determina la genesi. E alla genesi, appunto, torniamo.

Il procedimento di graduale definizione narrativa che si è illustrato presuppone a sua volta una lettura di senso inverso che il librettista e il musicista debbono aver compiuto sulla fonte, in un processo di progressiva astrazione: dal testo verbale all’intreccio (*plot*) alla storia narrabile (*fabula*) allo schema delle funzioni di base che

⁷³ Si vedano, fra gli altri studi che affrontano la questione, Bianconi 2005, Lippmann 1986, Osthoff 1986.

reggono l'edificio concettuale del dramma, come, ad esempio, la costellazione dei personaggi, ovvero il mutevole sistema di relazioni che intercorrono fra i personaggi stessi⁷⁴. Facciamo un esempio di quanto detto sinora prendendo in considerazione il dramma per musica barocco, dal quale ci si attendeva «un bello scompiglio» tanto che i drammi per musica del Seicento, a partire dalla fase veneziana, sono generalmente incentrati su trame complicate, guazzabugli, intrecci articolati.

Tuttavia, come sostiene Dahlhaus (2005, p. 25) «il “bello scompiglio” non è soltanto un ideale estetico in voga [...] è anche il corrispettivo del principio secondo cui un'opera deve consistere di una moltitudine di arie piuttosto brevi, basate su affetti alterni» tanto che «occorre una *fabula* complicata per motivare la molteplicità delle situazioni onde scaturiscono affetti che si esprimono in arie brevi e perciò numerose». Sulla base di tali considerazioni, non stupisce dunque quanto scritto da Bianconi in appendice al testo di Dahlhaus già menzionato: ovvero che lo studio della librettistica riguarda precipuamente la drammaturgia musicale «in quanto l'indagine verte, più che sul testo verbale in sé, sulla relazione ch'esso intrattiene col testo musicale e con la fattispecie drammatico-teatrale dell'opera»; sarebbe dunque alla luce di questa prospettiva che «i contributi pertinenti circa il “mestiere del librettista” sono, perlopiù, di parte musicologica»⁷⁵.

Di parte musicologica è anche il contributo di Fabrizio Della Seta, che nell'impresa di delineare un profilo del librettista nel corso della storia operistica italiana, mette in luce la «costante» che rimane invariata in tutto questo lungo – e assai vario – percorso, ovvero che «il librettista appartiene invariabilmente alla categoria storica del letterato; scrivere libretti è sempre stata un'attività concomitante allo scrivere poesie, drammi, romanzi, allo scrivere storia o al giornalismo». Della Seta parte da tale considerazione non per tautologia, ma per evidenziare come, effettivamente, nello studio

⁷⁴ Vedi sempre la voce 'libretto' in Bianconi – Pagannone 2010.

⁷⁵ Cfr. Bianconi 2005, p. 133. Fra i tanti contributi menzionati da Bianconi si segnalano, in particolare, il più volte citato Fabbri 1990 e Gier 1998; inoltre, vari saggi di argomento librettistico in particolare su Sei e Settecento, come Heller 2003, Powers 1968, De Van 1998, Strohm 1979.

della letteratura italiana manchi la menzione al librettista come letterato a tutti gli effetti⁷⁶. Il musicologo, pertanto, si propone di tracciare un percorso che affronti «la crisi di coscienza del letterato italiano nei confronti dell'opera in musica», mettendo in luce il conflittuale rapporto che lega il librettista a un mondo, quello del teatro d'opera, regolato sia dagli altri operatori che ne fanno parte sia, ovviamente, dal contesto storico culturale di riferimento. Un esempio: Della Seta mette in luce come, finché il letterato (ovvero il nostro librettista) si trova ad operare nel contesto della corte – quindi Firenze, 1600 – mantiene ancora una posizione privilegiata, in quanto appartenente al «più elevato livello sociale, materializzatore della volontà di sfarzo artistico del ceto al quale egli stesso appartiene»; il suo precario equilibrio con il mondo dell'opera cambia con «l'avvento, a Venezia, dei teatri pubblici e la conseguente trasformazione dell'opera in un sistema produttivo su base imprenditoriale»⁷⁷. Di tale avvento si è già scritto in relazione alla scelta dei soggetti, presi dal mondo classico, nel momento in cui il sistema di produzione teatrale richiede ritmi incessanti, competitivi, funzionali alla realizzazione di opere sempre nuove che divertano il pubblico. Sono dunque evidenti tutte le componenti di cui abbiamo parlato sinora: tornando dunque al “bello scompiglio” è chiaro come esso sia richiesto, in primo luogo, da ragioni strutturali dettate dal fatto che il dramma sia in musica e, dunque, debba rispondere a determinate convenzioni di genere (convenzioni che, peraltro, cambieranno moltissimo nei secoli). Inoltre, il contesto stesso, con i suoi specifici ritmi di produzione, e l'orizzonte di attesa cui si rivolge orienteranno la scelta del librettista: ma di scelta si tratta, ed è questo che è bene sottolineare. Ciò che si evince dallo studio di Della Seta, infatti, è proprio che il librettista è dotato di una sua precisa coscienza, spesso messa in crisi – o proprio in discussione – e dal mondo in cui si trova ad operare e dalla critica successiva, ma opera con un determinato grado di

⁷⁶ Della Seta nella nota bibliografica a p. 289 sottolinea come manchi una specifica bibliografia sull'argomento da lui trattato; è evidente che negli anni si sono certamente aggiunti alcuni contributi, ma bisogna riconoscere allo studioso il merito di aver seguito un percorso poco battuto, ad eccezione di qualche menzione alla figura del librettista nei vari saggi sulla librettistica. Della Seta fa riferimento, nello specifico, a Smith 1971, Honolka 1978, Goldin 1985. Si veda inoltre, anche se più di carattere aneddotico, Cassi Ramelli 1973.

⁷⁷ Cfr. Della Seta 1987, p. 238.

consapevolezza, in quanto letterato, sia sul testo alla base del suo libretto, sia sul libretto stesso, che diverrà la base del dramma per musica.

Per dirla dunque con le parole di Giulio Ferrone (2005, p. III), «il libretto è il veicolo (mai sufficiente in se stesso) di questa nuova vita della letteratura: esso si pone come una sorta di specchio intermedio tra i *libri* da cui è ricavato e il dramma musicale realizzato». Lo studioso riprende le fila della questione che avevo lasciato in sospeso, ovvero quella relativa a come definire l'operazione di passaggio fra libro e libretto, ritenendo quest'ultimo «cosa ben diversa da una “riduzione” (come si può pensare quando ci si trova di fronte a libretti tratti direttamente da precedenti riduzioni drammaturgiche) o da una “traduzione” in un altro codice»; allo stesso modo non andrebbe bene nemmeno il termine «*transcodificazione*, che comporta comunque la pretesa di misurare il tragitto da un sistema all'altro, di verificare tecnicamente il movimento e la messa a punto di specifiche strutture semiotiche»⁷⁸. Ferrone propone di parlare di «*interpretazione* [...] in senso più propriamente ermeneutico», dal momento che i libretti – e sottolinea di parlare di quelli di alto livello - «costituiscono delle messe in scena critiche, mettono in circolo interpretativo le opere da cui prendono spunto [...]. L'interpretazione che il libretto e l'insieme dell'opera danno del libro utilizzato può risultare spesso come una deformazione, un'alterazione di ambiti e significati»; dando origine a quello che nella dimensione ermeneutica è il fraintendimento⁷⁹. Tuttavia, per riprendere le parole già citate di Dahlhaus, c'è chiaramente una zona di incertezza nel decifrare tale interpretazione, poiché «non si può accertare *a priori* se si tratti d'una trasposizione legittima e compatibile oppure d'una fuorviante distorsione dell'originale»⁸⁰.

Un dato resta certo e incontrovertibile: fra la fonte e il libretto che ne deriva c'è un rapporto le cui dinamiche sono definite, in primissimo luogo, dalla «funzionalità melodrammatica (cioè musicale e scenica contemporaneamente) del libretto»⁸¹. Daniela Goldin Folena, nella sua analisi circa il rapporto fra libro e libretto, mette in luce come la natura del libretto sia servile e, tuttavia, aggiunge che abbia però senso indagare il

⁷⁸ Cfr. Ferrone 2005, p. III.

⁷⁹ Cfr. Ferrone 2005, p. IV.

⁸⁰ Cfr. Dahlhaus 2005, p. 30.

⁸¹ Cfr. Goldin Folena 2005, p. 7.

rapporto che intercorre fra i due poiché il libretto, soprattutto fra Sette e Novecento nasce da un libro, inteso come «testo compiuto e autonomo», stabilendo dunque con esso «un rapporto sostanzialmente di dipendenza o di derivazione [...]. Una derivazione che comporta però anzitutto una trasgressione, cioè una rielaborazione pur sempre radicale del testo di partenza, dovuta alle imprescindibili necessità o esigenze del (melodrammatico) d'arrivo»⁸². È chiaro che questa considerazione non può non ricordarci l'assunto enunciato da Dahlhaus (vedi *infra* cap. 1.3), che sottolinea come, quando individuabile, il rapporto fra un'opera e il suo specifico modello antico sia assai labile, poiché condizionato dalle esigenze del genere d'arrivo, così come Napolitano scorgeva proprio nelle convenzioni di genere le dinamiche, o meglio, le ragioni, del matrimonio mancato fra opera e tragedia.

Tali considerazioni avvalorano dunque quanto detto precedentemente, ovvero che sarà importante, una volta approdati ai singoli libretti, cercare di tenere in considerazione e dar conto delle principali modifiche, divergenze, fra la fonte e il libretto, tenendo anche da conto se vi sia un grado di consapevolezza culturale e stilistica definita. È chiaro, infatti, che la storia del rapporto fra libro e libretto, per continuare a usare il binomio di Goldin Folena (2005, p. 9), «dipende non solo dall'evoluzione del genere melodrammatico, ma anche e soprattutto dai luoghi o dai centri di rielaborazione musicale dei testi letterari, con una ben prevedibile differenza, per esempio, tra il rapporto di derivazione settecentesco e quello novecentesco». In questo elaborato non ci occuperemo del Novecento, ma la considerazione della studiosa si adatta perfettamente anche a Sei e Settecento. Partiamo dal Settecento, per seguire la riflessione della studiosa: ella sottolinea come il grandissimo successo dell'opera in musica del Settecento presenti «il fenomeno del particolare sfruttamento melodrammatico di testi letterari e drammatici dei secoli precedenti, fino a quelli dell'antichità classica»⁸³ ed è evidente che in questo specifico contesto storico culturale ci sia stato un preciso approccio alla stesura del libretto, dal momento che in quegli anni erano operativi librettisti come Zeno, Calzabigi, Metastasio «che avrebbero accompagnato altre conquiste melodrammatiche, ma che

⁸² Cfr. Goldin Folena 2005, p. 8.

⁸³ Cfr. Goldin Folena 2005, p. 9.

soprattutto avrebbero reagito in modo completamente diverso alle loro fonti», poiché «dietro le loro invenzioni c'era invece una profonda riflessione sulle ragioni della poesia e del teatro, prima ancora che della musica»⁸⁴.

Molto diverso sarà invece l'approccio – e già lo abbiamo accennato – alle fonti classiche durante il Seicento e sarà bene rendere conto delle diverse modifiche, strutturali, drammaturgiche, contenutistiche che caratterizzeranno i due secoli presi in esame. A questo proposito, occorre fare una precisazione: nell'indagare il rapporto fra il librettista e le fonti antiche non si potrà ridurre il binomio a libro – libretto. Questo è evidente e, in parte, già motivato: per quanto con il termine 'libro' si voglia intendere un testo compiuto, e quindi anche una tragedia greca potrebbe rientrare sotto tale denominazione usata per convenzione, è evidente che il mio lavoro richiede un'indagine ulteriore, ovvero capire *quale* fonte sia usata e *come* sia stata modificata. A proposito dei librettisti del Seicento, si è già sottolineato come essi indichino raramente le fonti alla base dei singoli libretti, ed occorre aggiungere un'ulteriore considerazione. Infatti, Badolato (2008, pp. 341-2) mette in luce come «l'insieme dei materiali sfruttati nelle loro rielaborazioni è assai composito: fonti antiche [...], scienza antiquaria, teatro letterario, commedia dell'arte, novellistica, romanzo». Oltretutto, a causa dei ritmi di produzione e della volontà – e necessità – di innovare miti noti, è «difficile credere che i librettisti si rifacessero sempre alla lettura diretta dei classici [...]: è più plausibile ch'essi ricorressero a miscellanee, compendi, volgarizzazioni, traduzioni»⁸⁵.

Tale operazione di ricerca delle fonti, quindi, porterà a individuare con più chiarezza alcune differenze di genere che certamente si possono mettere a confronto, come, allo stesso tempo, si andrà più a fondo di tale questione. Infatti, è naturale che se un libretto deriverà da una tragedia o da un testo latino o, ancora, da una traduzione, sarà la stessa fonte di partenza a impostare certi meccanismi di modifica; dunque, alcuni fraintendimenti, per usare il termine non più in accezione ermeneutica, non saranno tanto alla base del libretto, quanto, piuttosto, di una sua lettura a posteriori. Tale assunto verrà chiarito meglio nel prossimo capitolo e in corso d'opera.

⁸⁴ Cfr. Goldin Folena 2005, p. 12.

⁸⁵ Cfr. Badolato 2008, pp. 342-3.

Dunque, se del libretto verrà considerato l'aspetto precipuamente testuale, si terranno in considerazione anche le diverse drammaturgie e peculiarità di genere: questo per cercare di rendere conto di come il rapporto con le fonti antiche si modifichi e si differenzi a seconda del periodo storico – culturale di riferimento e a seconda sia delle necessità del genere operistico, sia della fonte prescelta alla base della stesura del libretto.

Tuttavia, visto che l'indagine, per i secoli considerati, non parte da una specifica e certa fonte di riferimento (come può essere *Amore e raggio* di Schiller per la *Luisa Miller* di Verdi o comunque, in generale, i libretti dall'Ottocento in avanti), si analizzeranno singoli personaggi, percorrendone l'avventura attraverso testi diversi che, dall'antichità classica al libretto, li hanno visti protagonisti di miti, tragedie, favole e, infine, azioni cantate.

1.5 L'avventura del personaggio

Si è parlato, dunque, di personaggi e sono due, nello specifico, quelli di cui seguiremo l'evoluzione: Alceste ed Eracle. Il voler prendere in considerazione singole figure è anzitutto motivato, come già si è cercato di delineare, dalla natura stessa del lavoro, ovvero una natura interdisciplinare: analizzare l'avventura, come enuncia il titolo, di un personaggio e della sua ricezione.

Se infatti confrontarsi con la librettistica dell'Ottocento avrebbe significato, più spesso, interfacciarsi con un romanzo di riferimento ben definito e dichiarato, muoversi in un ambito in cui sovente le fonti non sono annunciate implica non poter fare riferimento a *uno* specifico testo, ma avanzare delle ipotesi. È dunque parso utile pensare ad Alceste, prima che all'*Alceste* di Euripide, così come ad Eracle, con Deianira e non a una specifica tragedia di riferimento: una scelta di questo tipo avrebbe sotteso che il dramma greco fosse stato, di volta in volta, il testo preso a riferimento.

Occorre inoltre fare qualche altra precisazione, che tenga conto dei motivi di tale indagine. Non è mia intenzione analizzare in questa sede la nozione di personaggio, che necessiterebbe di un intero studio ad essa dedicato, poiché «rappresenta un termine

imprescindibile, dotato di una molteplicità di implicazioni, di connessioni più o meno esibite, che la collegano tanto al territorio dell'antropologia quanto a quello della filosofia in senso stretto, a quello dell'ideologia così come a quello della linguistica, e ad altri ancora»⁸⁶.

Sarebbe dunque rischioso addentrarsi in un territorio tanto impervio sia dal punto di vista concettuale sia da quello semantico; tuttavia, qualche riflessione può aiutare a comprendere meglio la natura di tale lavoro. A parlare di avventura del personaggio è Arrigo Stara (2004), nel volume da cui ho preso in prestito il titolo per questo mio capitoletto: lo studioso si propone di analizzare le vicende della famiglia dei personaggi di romanzo, mettendo in luce il processo di definizione di tale concetto, dalla sua genesi alla raggiunta maturità. Stara sottolinea di non voler delineare una «storia *dei personaggi*, ma, secondo una prospettiva molto più parziale, come una storia delle principali *teorie* sulla natura di personaggio»⁸⁷; è dunque a tale volume che rimando per approfondire qualsiasi questione in merito all'importanza della nozione di personaggio e alla sua storia negli studi. Infatti, come esplicitato dall'autore prima di introdurre i riferimenti bibliografici, se non sono moltissime le ricerche specifiche a essa dedicate, «al contrario, la ricchezza della bibliografia diventa pressoché sterminata, qualora vi si includano gli studi intitolati all'uno o all'altro personaggio particolare, inteso pure come mito o archetipo (Achille, Edipo, Amleto, Faust, ecc.)»⁸⁸.

Comincia ad essere evidente come il concetto di «avventura» impiegato da Stara assuma nel mio lavoro un connotato differente. Prendiamo ad esempio Achille, citato dallo studioso come esempio di personaggio mitico. È chiaro che in uno studio focalizzato interamente su di lui se ne analizzerà l'evoluzione sotto due fondamentali punti di vista: dove compare Achille nel contesto letterario della stessa antichità e, in un ipotetico lavoro di ricezione, come, poi, viene ripreso e re-interpretato. Se però entra in gioco, come qui, un ulteriore terreno di indagine, che è quello dell'opera in musica, ecco che l'avventura non farà riferimento solo alle diverse facce assunte dal materiale mitico: si presentano ora

⁸⁶ Cfr. Stara 2004, p. 28.

⁸⁷ Cfr. Stara 2004, p. 29.

⁸⁸ Cfr. Stara 2004, p. 236.

regole dettate da un genere differente, con sue convenzioni proprie, dove le costellazioni dei personaggi devono essere definite, anzitutto, dai ruoli vocali e da scelte imposte, dunque, dalla convenzione operistica⁸⁹. Occorre pertanto mettere a fuoco che ruolo assume, per noi, questo fantomatico *personaggio*: innanzitutto, rifacendoci al contesto dell'antichità, dovremmo considerare il mito e come da esso sorgano racconti diversamente narrati e messi in atto, con particolare riferimento al testo drammatico.

I nostri personaggi verranno infatti analizzati ponendo grande attenzione alle rielaborazioni dei loro miti di riferimento nel tessuto del dramma e questo per due ragioni principali: anzitutto, investigare la vicenda di un personaggio nella tragedia che lo vede protagonista permetterà di rilevare gli eventuali scarti qualora tale tragedia venga presa effettivamente a modello dalla librettistica; viceversa, nel caso in cui il dramma antico non dovesse essere stato alla base della stesura del libretto, si dovrà constatare che i personaggi hanno una vita propria, in un certo senso, indipendente dalla fonte in cui compaiono e però, allo stesso tempo, da essa forgiata.

Capiamo meglio quest'ultimo punto: sarà interessante vedere se la Deianira dell'opera lirica sarà simile a quella descritta da Sofocle nelle *Trachinie* e, se non dovesse esserlo, indagarne la ragione. Quanto la Deianira dell'opera è diversa dalla Deianira della tragedia greca per necessarie modifiche da apportarsi al dramma a vantaggio del nuovo genere d'arrivo e quanto, invece, poiché dotata di altre caratteristiche in una fonte secondaria presa a riferimento?

Si torna, in fondo, alla distinzione operata da Napolitano (2010, pp. 31-32) e già presentata nei capitoli precedenti (cfr. *infra* p. 29) fra «operas that present themselves as reworkings or adaptations of specific tragedies, and operas which, despite having at their centre the fortunes of one or more characters who were portrayed in tragedies, are not actually modelled on a tragedy».

Tale riflessione ci introduce a un secondo ordine di problemi sul quale può aver senso soffermarsi, ovvero la distanza fra il personaggio tragico e il personaggio dell'opera, riflessione, questa, al centro di numerosi studi. Come sostiene infatti Hoxby

⁸⁹ Rimando a tal proposito a Dahlhaus 1988, che alle pp. 79 ss. tratta di tale tema nel capitolo *La costellazione dei personaggi e l'azione*.

(2015, p. 162) «that the heroes of tragedies and the persons of operas are divided by a historical and philosophical chasm is a core belief that we have inherited from Nietzsche, Benjamin, and Adorno» che pongono l'accento sul fatto che «life for opera means death from tragedy». Adorno, in particolare, nel suo famoso saggio *Bourgeois Opera* (1969) si sofferma su alcune delle inconciliabili divergenze fra gli eroi della tragedia attica e i protagonisti dell'opera in musica:

The heroes of Attic tragedy, from which opera is separated by a historical and philosophical chasm, had no need to sing. Through the impact of the tragic process on the omnipresent myth, the meaning—the emancipation of the human subject from its mere place in nature—revealed itself directly. It would not have occurred to anyone to confuse the heroes of the tragic stage with empirical people, since of course what takes place in them and through them is nothing less than the birth of Man himself.

Opera, in contrast, shaped to an equal extent by Christianity and modern rationality, has from its very inception had to do with empirical people, namely, those who are reduced to their mere natural essence. This accounts for its peculiar costume-quality: mortals are disguised as heroes or gods, and this disguise is similar in its function to their singing. Through song they are exalted and transfigured. The process becomes specifically ideological in that it represents the transfiguration of everyday existence; something that merely *is* presents itself as if its simple being were already greater, as if social orders—as mirrored in operatic convention—were identical with the order of the absolute and the world of ideas.

È dunque evidente il «chasm» cui si accennava prima: Adorno pone in netta contraddizione tragedia e opera, come se l'una potesse esistere a patto della morte dell'altra, come se alla necessità del canto che soggiace al dramma musicale – e che permette proprio di distinguere fra dei ed eroi, caratterizzando in un certo senso i personaggi – si opponesse la natura di una tragedia che del canto non ha bisogno.

Quella di Adorno è una visione che inevitabilmente, come sostiene Hoxby (2015, p. 164), «implicitly posits a Hegelian progression of ages from the heroic ancient world

to bourgeois modern society, whose besetting illness is the “culture industry”». Di fatto, ciò su cui si concentrerà Adorno nei suoi scritti, soprattutto nel capitolo *Oper* della *Einleitung in die Musiksoziologie* (1961/2) concerne il problema di una crisi del genere-opera che è indissolubilmente legata alla crisi stessa della società borghese⁹⁰; tale analisi, dunque, non riguarda propriamente i due secoli da me presi in esame, che anzi, come evidenzia Hoxby (2015, p. 164), sono stati messi in ombra da tale prospettiva: «much of the operatic repertoire of the seventeenth and eighteenth centuries gets left behind, for it is too often cosmopolitan rather than national, aristocratic rather than bourgeois, beholden to the machinist rather than dedicated exclusively to the spirit of music».

Ciò che importa però evidenziare è innanzitutto che «histories of opera that tacitly accept Adorno’s historical narrative, opera is conceived as a distinct modern species that took peculiar forms in the native soils of Italy, France, Germany, and Russia while following its own laws»⁹¹. Effettivamente, alla luce di questa prospettiva, si può meglio inquadrare la tesi avanzata da Dahlhaus che si è disaminata nel capitolo 2.3, dove opera e tragedia vengono analizzate come generi separati da una incolmabile distanza, dovuta sia alle divergenze formali sia al contesto storico-culturale profondamente diverso: la narrativa del musicologo tedesco sembra effettivamente aver accettato quanto espresso da Adorno, sottolineando l’irrisolvibile «chasm».

Si è già cercato di mettere in luce sotto un’altra prospettiva la dialettica dell’incontro classico-opera; può tuttavia essere utile fare una riflessione sulla questione del divario fra i personaggi della tragedia e quelli dell’opera per cercare proprio di capire come intendere tale distanza e, soprattutto, come sia stata intesa.

Procediamo per ordine. Nel delineare l’archeologia del concetto di personaggio, Stara mette in luce come essa «prende forma, con Aristotele, riflettendo principalmente sulla natura del personaggio della scena drammatica, e non, come era accaduto per Platone, su quello dell’epica»⁹².

Nella *Poetica* (1453a 5-10), Aristotele delinea il ritratto del personaggio tragico:

⁹⁰ Cfr. sia Adorno 1973, p. 260, ma anche Napolitano 2010, che riprende a chiusura del suo studio proprio tale problematica, in particolare a pp. 45 ss.

⁹¹ Cfr. Hoxby 2015, p. 165.

⁹² Cfr. Stara 2004, p. 48.

ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν πιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπρήθιμον, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἰ κάλλιστα τραγωδίαί συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Tale è colui che né si distingue per virtù e giustizia, né muta cadendo nell'infortunio a causa del vizio e della malvagità, bensì per un qualche errore, essendo uno di coloro che godono di gran credito e fortuna, come per esempio Edipo e Tieste e gli uomini in vista che vengono da simili stirpi. È pertanto necessario che il racconto sia semplice piuttosto che doppio, come invece dicono alcuni, e che passi non alla buona sorte dall'infortunio, ma, al contrario, dalla buona sorte all'infortunio e non per malvagità, ma per un grosso errore o di un personaggio quale si è detto, o di uno migliore piuttosto che peggiore. Ne è un indizio quel che avviene; da principio, infatti, i poeti snocciolavano i primi racconti che occorreivano loro, mentre ora le tragedie più belle sono composte intorno a poche casate, per esempio intorno ad Alcmeone e Edipo e Oreste e Meleagro e Tieste e Telefo e tutti quegli altri cui sia accaduto di patire cose terribili o di farle⁹³.

Nel passo citato, Aristotele evidenzia «come tali personaggi abbiano origine in un “numero limitato di famiglie”, le cui vicende fanno parte del repertorio tradizionale dei *mythoi* di una determinata cultura»⁹⁴. Si è visto come la *Poetica* abbia costituito un punto

⁹³ Per la traduzione della *Poetica* seguo quella di Donini 2008.

⁹⁴ Cfr. Stara 2004, p. 52.

di passaggio inevitabile nella elaborazione stessa del nuovo genere musicale e altrettanto si può dire della sua importanza nella storia degli studi in merito.

Ketter (2003, p. 4) mostra infatti come Francesco Algarotti nel suo «neo Aristotelian ‘Saggio’» non includa nessuna tragedia greca, nessuna delle famiglie menzionate da Aristotele. Riporto di seguito il passo di Algarotti menzionato dallo studioso⁹⁵:

Immaginarono da principio i poeti che il miglior fonte, donde cavare gli argomenti delle opere, fosse la mitologia. Di qui la Dafne, l'Euridice, l'Arianna di Ottavio Rinuccini, che furono i primi drammi che circa il principio della trascorsa età sieno stati rappresentati in musica; lasciando stare la favola di Orfeo del Poliziano, che fu accompagnata da strumenti, quella festa mescolata di ballo e di musica fatta già per un duca di Milano in Tortona da Bergonzo Botta, o una specie di dramma fatto in Venezia per Enrico III, che fu messo in musica dal famoso Zarlino, con altre tali rappresentazioni, che si hanno solamente a riguardare come lo sbozzo e quasi un preludio dell'opera. L'intendimento de' nostri poeti fu di rimettere sul teatro moderno la tragedia greca, d'introdurvi Melpomene accompagnata dalla musica, dal ballo e da tutta quella pompa che a' tempi di Sofocle e di Euripide soleva farle corteggio. E perché essa pompa fosse come naturale alla tragedia, avvisarono appunto di risalire cogli argomenti delle loro composizioni sino a' tempi eroici, o vogliam dire alla mitologia. La mitologia conduce sulle scene, a grado del poeta, le deità tutte del gentilesimo, ne trasporta nell'Olimpo, ne' campi Elisi e giù nel Tartaro, non che ad Argo ed a Tebe; ne rende verisimile con l'intervento di esse deità qualunque più strano e meraviglioso avvenimento; ed esaltando in certa maniera ogni cosa sopra l'essere umano, può, non che altro, far sì che il canto nell'opera abbia sembianza del natural linguaggio degli attori.

Si evince quanto già affermato precedentemente, ovvero che l'opera nasce sì, a imitazione della tragedia, ma tale imitazione rimane ideale: la mitologia cui si attinge è quella che giustifica, secondo criteri di verosimiglianza, il fatto che una intera azione

⁹⁵ Cfr. Algarotti 1724, 1.2.

venga cantata. Fonte prediletta è dunque Ovidio, la cui narrazione permette di calare i nuovi personaggi cantanti in una dimensione che può essere, appunto, cantata. Anche Ketterer, proseguendo nella sua analisi, sostiene tale assunto: «the fact that opera began its imitation of tragedy not with violent misfortunes of the traditionally dysfunctional Greek families [...] was both telling for what its inventors meant their new genre to express, and formative for the way it would develop»⁹⁶.

Lo studioso, proseguendo nella sua analisi, rivela un'altra significativa divergenza fra l'elenco presentato da Aristotele e quello di Algarotti, ovvero che «Aristotle's is exclusively male, while Algarotti's list is exclusively female» e ciò sarebbe da attribuirsi all'importanza assunta dal lamento nella diffusione del nuovo genere: «the formative example was Monteverdi's lament of Arianna (i.e., Ariadne), well known from Catullus' Poem 64 on the marriage of Peleus and Thetis, as well as Ovid's *Ars Amatoria* (1.525 ff.) and *Heroides* (Poem X, 'Ariadne to Theseus'), but not, once again, from Greek tragedy»⁹⁷. A ben vedere, secondo l'interessante teoria di Hoxby, la tragedia greca non sarebbe stata del tutto estranea alla diffusione del lamento nel genere letterario; secondo lo studioso, infatti, «the example of Euripides was especially important to poets in the late sixteenth and early seventeenth centuries [...] Euripides' passionate women and knowing logicians seemed better suited to the modern stage, and the reputation of his music in Hellenistic and Roman sources was without peer»⁹⁸. In particolare, si cita la capacità di Euripide di caratterizzare le donne portate in scena nelle sue tragedie con monodie ricche di *pathos* che «consolidated what appears to have been a conventional association between laments and the feminine voice»⁹⁹.

Fra le fonti riportate da Hoxby a sostegno di tale affermazione, può essere interessante considerare Luciano, *De Saltatione* 27:

Τὴν τραγωδίαν δέ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρώτου καταμάθωμεν οἷα ἐστίν, ὡς εἰδεχθῆς
ἅμα καὶ φοβερὸν θέαμα εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἠσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις

⁹⁶ Cfr. Ketterer 2003, p. 4.

⁹⁷ Cfr. Ketterer 2003, p. 4.

⁹⁸ Cfr. Hoxby 2015, p. 173.

⁹⁹ Cfr. Hoxby, *ibid.*

ὕψηλοῖς ἐποχοῦμενος, πρόσωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον ἐπικείμενος καὶ στόμα κεχρηγὸς πάμμεγα ὡς καταπιόμενος τοὺς θεατάς. ἐὼ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια, προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἢ ἀρρυθμίας ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο· εἴτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιάδων τὰ ἱαμβεῖα καί, τὸ δὴ αἴσχιστον, μελωδῶν τὰς συμφοράς, καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτόν· τὰ γὰρ ἄλλα τοῖς ποιηταῖς ἐμέλησεν πρὸ πολλοῦ ποτε γενομένοις. καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχῃ τις ἢ Ἑκάβῃ ἐστίν, φορητὸς ἢ ᾠδὴ· ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονοῦ, ἐπιλαθόμενος αὐτοῦ καὶ μήτε τὴν λεοντῆν αἰδεσθεῖς μήτε τὸ ρόπαλον ὃ περικείται, σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα.

Consideriamo la tragedia: che brutto vedere un uomo che si fa d'una sconcia lunghezza, calza alti coturni, si mette una maschera con la bocca spalancata! Non dico delle panciere e dei costumi, che sennò così secco sarebbe più sconcio: sotto la maschera, alzando e abbassando la voce, urlando versi, cantando le sventure in musica, non ci mette del suo che la voce, tutto il resto è dei poeti. Finché egli è un'Adromaca o un'Ecuba, il canto può passare, ma quando fa Ercole e fa un canto solo, dimenticandosi di se stesso e non avendo rispetto per la pelle del leone, ogni uomo assennato dirà che è completamente fuori luogo.

Secondo Hoxby, dunque, grazie alla fortuna di queste testimonianze – le monodie assegnate alle eroine euripidee, il poema 64 di Catullo, e ampia parte della produzione ovidiana, di cui, in particolare *Heroides X* - «the vast majority of monodic laments published in the first decades of the seventeenth century were written for female characters portrayed by the soprano voice»¹⁰⁰.

Che il lamento – in particolare quello di Arianna – avesse esercitato una notevole influenza fin dalla nascita del genere è fatto noto e ampiamente documentato¹⁰¹; ciò che interessa mettere in luce è come tale fatto possa dirci qualcosa di più sull'avventura del

¹⁰⁰ Cfr. Hoxby 2015, p. 174

¹⁰¹ Fra i tanti studi in merito si rimanda in particolare a Rosand 1991; da pag. 363, viene descritta, nello specifico, l'importanza del lamento di Arianna.

personaggio. È infatti evidente che il fatto che Algarotti presenti solo personaggi femminili nella sua lista sia determinato, anzitutto, dalle fonti alla base della creazione di questo nuovo tipo di lamento: le protagoniste del materiale ovidiano sono in primo luogo femminili. Allo stesso modo, come si è potuto evincere dal passo di Luciano, la stessa letteratura ha di certo costituito un filtro, arrivando ad associare alla figura femminile questo tipo di composizione canora. È importante mettere in luce questi fattori, poiché l'influenza delle fonti utilizzate e del contesto storico culturale di riferimento caratterizzano ogni tipo di rielaborazione come si potrà vedere andando avanti nella nostra analisi. Ciò che sarà quindi interessante investigare è quanto la fonte presa a riferimento per la stesura di ciascun libretto sia determinante e quanto, invece, lo siano sia il genere d'arrivo fatto di regole sue proprie, sia il contesto in cui tali fonti vengono rielaborate.

Passiamo ora all'ultima considerazione inerente al terreno dei personaggi; considerazione che faremo tornando sul passo già citato di Adorno, nel quale si afferma che «Opera, in contrast, [cioè rispetto alla tragedia greca] shaped to an equal extent by Christianity and modern rationality, has from its very inception had to do with empirical people, namely, those who are reduced to their mere natural essence». Ciò che interessa ora mettere in luce è l'accento al «Christianity» e alla «modern rationality», ovvero, si torna a ribadirlo, a come il contesto storico culturale in cui sorge un nuovo componimento – in questo caso il nostro libretto – influenzi la stesura dello stesso e, spesso, l'interpretazione della fonte prescelta.

Basti pensare, a questo proposito, a quanto esposto da E. Auerbach nel suo monumentale volume *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956), ove egli evidenzia come l'evoluzione stessa del realismo nella cultura occidentale dipenda dalla compenetrazione dei due stili rappresentativi dai quali ebbe origine, ovvero quello greco e quello giudaico – cristiano. Allo stesso modo, la nozione stessa di personaggio non potrà che uscire profondamente modificata dall'incontro con la tradizione cristiana, che ne porterà alla luce una nuova dimensione: quella dell'interiorità. I nuovi personaggi sono caratterizzati da «maggior profondità di tempo, di destino, di coscienza», profondità che porta inevitabilmente a mettere in luce «la complessità nell'intimo degli uomini

singoli»¹⁰² e dunque, per dirla con Stara (2004, p. 67) «non nascono più, come aveva detto Aristotele, mantenendo una funzione subordinata rispetto al *mythos*, alla favola».

Il passo cui si riferisce Stara è il seguente (*Poetica*, 1450 a 20 – 1450 b 5):

οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη (παραπλήσιον γὰρ ἐστὶν καὶ (1450b) ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δὲ ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν·

Dunque i personaggi non agiscono al fine di imitare i caratteri, ma includono in sé i caratteri grazie alle azioni. Di conseguenza, i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia e il fine è la cosa più importante di tutte. Inoltre, senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe [...]. Dunque, principio e quasi anima della tragedia è il racconto, in secondo luogo vengono i caratteri [...]. Terzo viene il pensiero [...].

È dunque la favola a costituire il tratto più importante di tutta la tragedia e i personaggi sono funzionali alla descrizione della stessa. Non è mia intenzione, naturalmente, considerare la *Poetica* in modo precettivo, ma la lettura offerta da Stara è senz'altro fondamentale anche per la nostra archeologia del concetto di personaggio all'interno di questa tesi. Quello che mi propongo di fare è analizzare i personaggi prima all'interno del tessuto tragico nel quale vengono inseriti, ponendo dunque l'attenzione

¹⁰² Cfr. Auerbach 1956, pp. 3 ss.

sulla drammatizzazione del mito; in seguito vederne la ricezione all'interno del contesto della stessa antichità.

Quindi, seguirà un'indagine sulla fortuna dei personaggi, che sarà anche la fortuna degli stessi testi in cui sono attestati; si impone a questo punto una precisazione: ho sinora parlato di fortuna, ma tale indagine metterà in luce anche la "sfortuna" di alcuni personaggi sul palco dell'opera in musica e di ciò si cercherà di dare conto.

Tale indagine, quindi, permetterà di capire quali fonti siano state alla base di ciascun libretto senza che le versioni operistiche condizionino la visione dell'originale antico, del personaggio al suo sorgere. Infine, approderemo all'opera e cercheremo di capire come il personaggio cambi anche a seconda – e i virtù – delle regole del genere d'arrivo.

CAPITOLO II

ALCESTI

2.1 Alcesti: dal mito al dramma

Il mito di Alcesti, oggetto dell'omonima tragedia di Euripide, proviene da un antico motivo folclorico, che nei secoli si è diffuso in molte e vaste aree: attraversò l'area germanica, le regioni baltiche e la Russia, fino ad approdare all'India dove venne elaborato nell'immenso poema sanscrito del *Mahâbhârata*; fu al centro della leggenda bizantina di Digenis Akritas e fornì lo spunto a un variegato complesso di narrazioni greche e slave¹⁰³. Il tema di cui tratta il mito è quello del sacrificio per amore e la sua narrazione si svolge secondo moduli ricorrenti: in un giorno inaspettato, che in varie versioni coincide con quello delle nozze, la morte giunge a reclamare la vita della sua vittima: questa, tuttavia, ottiene di poter continuare a vivere solo a condizione che qualcuno si sacrifichi al suo posto; nessuno è disposto a sacrificarsi, solo la moglie. A questo spontaneo atto d'amore consegue, in quasi tutte le versioni, un lieto fine: la divinità rifiuta il sacrificio e consente ai due coniugi di continuare a vivere l'uno al fianco dell'altro.

Accertata l'origine folclorica del mito, si deve capire come questo motivo si sia diffuso nella letteratura greca antica e in particolare come sia stato recepito ed elaborato da Euripide, che nel 438 a.C., nel teatro di Dioniso ad Atene, mise in scena la sua *Alcesti*. Come scrive Massimo Fusillo (2000, p. 127) «studiare la ricezione di un mito è un'operazione complessa, perché il mito è un'entità ancora più fluida e proteiforme del tema: contiene anzi sempre una rete di nuclei tematici diversi che possono essere diversamente attivati»: questo è senz'altro vero soprattutto per quanto riguarda le potenzialità di un mito per l'elaborazione di una tragedia. Con la nascita del teatro tra il VI e il V secolo «l'approccio alle storie tradizionali subisce, infatti, un importante snodo: da una forma essenzialmente narrativa e rievocativa del mito, nella quale l'attenzione si concentra in prevalenza sui fatti e sulla *fabula*, si passa a una sua vera e propria drammatizzazione»: tale affermazione di Maria Pia Pattoni (2004, p. 280) trova riscontro

¹⁰³ Per ulteriori approfondimenti circa le testimonianze di questo motivo popolare rimando allo studio fondamentale di A. Lesky *Alkestis, der Mythos und das Drama* (1925), il quale ha a sua volta offerto lo spunto per altre ricerche, come quella di G. Megas *Die Sage von Alkestis* (1933) e quella di L. Weber *Die Alkestissage* (1936).

anche in quella di Guido Avezzi (2003, p. 19), per il quale «le tragedie sono per lo più drammatizzazioni di *mythoi*, cioè di racconti già raccontati e, quanto alla scena, già agiti» e pertanto la drammaturgia e le sue implicazioni a livello contenutistico e concettuale divengono fondamentali al fine della comprensione, o almeno, al tentativo di comprensione, della stessa e dell'intento del drammaturgo che, infatti, «sviluppa un'arte della variazione, intesa a sviluppare potenzialità nuove da trame già usate». Diversi sono gli elementi drammaturgici di rilevante interesse nel componimento euripideo, che rendono questa *Alceste* diversa da tutte le interpretazioni successive, ma allo stesso tempo fonte perenne e più o meno diretta di tante elaborazioni poetiche e drammatiche. D'altra parte, come sostiene Peter Burian (1997, p. 183) «the successful tragedian would have to vary traditional stories to make new what had been seen before» sottolineando l'importanza per il drammaturgo di offrire «an individual stamp to a tale whose outline was already familiar to the audience».

Oltre a presentare alcune importanti peculiarità drammaturgiche, caratteristica che rese noto nei secoli il dramma euripideo fu la sua stessa rappresentazione: dalla seconda *hypothesis* alla tragedia si ha infatti notizia della messinscena dell'*Alceste* al quarto posto della tetralogia, invece del dramma satiresco; tale collocazione suscitò non poche perplessità, portando a sollevare un'altra problematica, ovvero quella della caratterizzazione dei personaggi, in particolare del ruolo di Eracle, Ferete ed Admeto, nei confronti del quale la critica è sempre stata impietosa. Alla luce di queste considerazioni, può essere interessante cercare di capire quale potesse essere stata l'idea di Euripide alla base dell'elaborazione della tragedia, analizzandone la trama e i principali elementi di drammaturgia.

2.2 L'*Alceste* di Euripide: elementi di drammaturgia

Nel prologo Apollo descrive brevemente gli antefatti che lo hanno portato alla casa di Admeto: il dio dovette servire il re tessalo dopo aver vendicato il figlio Asclepio, fulminato da Zeus per punizione per aver resuscitato i morti. Giunto per Admeto il

momento di morire, Apollo, riconoscente, lo avrebbe salvato ingannando le dee del destino – come era già ricordato da Eschilo nelle *Eumenidi*, ai vv. 723-8¹⁰⁴ - le quali, ubriache, avrebbero promesso la salvazione dell'uomo a patto che qualcun altro si fosse sacrificato al suo posto. Viene anticipato proprio nel prologo che Admeto mise alla prova il padre e la madre senza che loro accettassero il sacrificio; si offrì Alceste e questo è il giorno in cui deve morire.

Alla concisa narrazione degli eventi segue in una serrata sticomitia lo scontro verbale fra Apollo e Thanatos; può essere interessante notare come Euripide si discosti, in questo modo, dalla tradizione. Nelle versioni folkloriche, infatti, vi è un'unica divinità, dio della morte e della vita insieme; diversamente Euripide porta in scena tre diversi personaggi divini: Thanatos, il dio della morte; Apollo, il dio che ha ottenuto la salvezza di Admeto in cambio della vita di un altro uomo per ricompensarlo dell'ospitalità ricevuta, ed Eracle, il semidio che salverà Alceste sottraendola a forza dalla morte. In Euripide, dunque, la divinità della morte non concede di sua spontanea volontà la liberazione della sposa¹⁰⁵. La stessa comparsa di Thanatos in scena come personaggio è un fatto piuttosto inusuale per la tragedia - che pure fa della morte uno dei suoi soggetti d'elezione -, anche se già presente in Frinico; la vera innovazione euripidea consiste nel fatto che il breve intervento di Thanatos quando fa la sua sortita e si mostra sorpreso di trovare Apollo davanti a casa di Admeto è in un brano in metro anapestico affidato all'esecuzione di un attore, prima che il Coro faccia il suo intervento in scena (vv. 28-37)¹⁰⁶.

Se Apollo sintetizza nell'antefatto la scelta del sacrificio e anticipa la salvazione di Alceste da parte di Eracle, passato mitico e futuro si fondono nel prologo, evidenziando però la grande dilatazione temporale voluta dallo stesso Euripide: quando il Coro fa la sua uscita in scena, siamo arrivati all'inevitabile momento della morte. Come sostiene Hamilton (1978, p. 293), già nel prologo si era creato un clima di incertezza riguardo il

¹⁰⁴ Χο. τοιαῦτ' ἔδρασας καὶ Φέρητος ἐν δόμοις· / Μοίρας ἐπεισας ἀφθίτους θεῖναι βροτούς. / Ἀπ. οὐκ οὖν δίκαιον τὸν σέβοντ' εὐεργετεῖν, (725) / ἄλλως τε πάντως χῶτε δεόμενος τύχοι; / Χο. σύ τοι παλαιὰς διανομὰς καταφθίσας / οἴνοι παρηπάφησας ἀρχαίας θεάς.

¹⁰⁵ Cfr. Pattoni 2006, p. 11.

¹⁰⁶ Cfr. Di Marco 2000, p. 205.

fatto che Alceste sarebbe stata salvata, sebbene il pubblico, a conoscenza del lieto fine, lo dia per scontato; secondo Hamilton il fatto che Thanatos non creda assolutamente a quanto profetizzato da Apollo metterebbe in dubbio l'intera profezia: entrambi sono dei, e la parola dell'uno vale quanto quella dell'altro (vv. 64-76):

ΑΠ. ἤ μὴν σὺ παύσῃ καίπερ ὤμους ὦν ἄγαν·
τοῖος Φέρητος εἶσι πρὸς δόμους ἀνήρ, 65
Εὐρυσθέως πέμψαντος ἵππειον μέτα
ὄχημα Θρήκης ἐκ τόπων δυσχειμέρων,
ὅς δὴ ξενωθείς τοῖσδ' ἐν Ἀδμήτου δόμοις
βία γυναῖκα τήνδε σ' ἐξαιρήσεται.
κοῦθ' ἢ παρ' ἡμῶν σοι γενήσεται χάρις 70
δράσεις θ' ὁμοίως ταῦτ' ἀπεχθήσῃ τ' ἐμοί.
ΘΑ. πόλλ' ἂν σὺ λέξας οὐδὲν ἂν πλέον λάβοις·
ἢ δ' οὖν γυνὴ κάτεισιν εἰς Ἄιδου δόμους.
στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει·
ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν 75
ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἀγνίση τρίχα.

ΑΠ.: «Eppure recederai dalla tua crudeltà, grazie all'uomo che sta per giungere alla terra di Ferete, mandato da Euristeo a prendere le cavalle nei luoghi tempestosi della Tracia. Egli, ospitato in casa di Admeto, ti strapperà a forza questa donna. Così non avrai la mia riconoscenza e farai ugualmente quello che voglio, restandomi odioso».

ΤΗ.: «Puoi dire quello che vuoi, non otterrai niente. Questa donna scenderà alle case dell'Ade. Ora vado da lei, per compiere il rito della spada: è sacra alle divinità di sottoterra la persona a cui recide un capello».

Segue a questa scena la *parodo*, dove viene acuito il clima di incertezza già presentato nel prologo: il Coro fa la sua uscita in scena senza sapere se Alceste sia viva o no. A questo proposito, può essere interessante fare un breve cenno al ruolo del Coro nelle tragedie greche; una dissertazione forse scontata, ma che ci consentirà sia di capire meglio

il ruolo fondamentale che questa *parodo* assume, sia di cominciare a riflettere su alcuni elementi peculiari del dramma greco.

La presenza del Coro nella tragedia greca è di fondamentale importanza, ed è testimonianza dell'origine corale della stessa; l'elemento principale dello spettacolo doveva essere appunto il Coro, poi successivamente, a partire da Tespi, si aggiunsero il protagonista e, con Sofocle ed Euripide, il deuteragonista e il tritagonista¹⁰⁷.

È evidente che con l'introduzione degli attori il ruolo del Coro fu gradatamente marginalizzato, fino ad arrivare ad affievolirsi soprattutto con le innovazioni drammaturgiche di Euripide, che fu influenzato dalla temperie musicale del tempo: la 'Nuova Musica' venne infatti inaugurata alla fine del V secolo dagli esponenti della scuola del ditirambo, riformato soprattutto grazie all'intervento di Timoteo di Mileto; l'evoluzione dei modi si faceva sempre più interessante, e il più innovatore dei tragediografi non poté non rimanere sedotto dalle nuove sperimentazioni. In particolare, Euripide variò «temi, metri e situazioni drammaturgiche tradizionali», reagendo così al clima di un'epoca caratterizzata da una vera e propria rivoluzione musicale.

Euripide, inoltre, potenziò sempre di più il solismo canoro degli attori, che rese autonomo rispetto alla fedeltà testuale e sostituì alle solenni armonie della tradizione canti esotici, popolari, volgari, ballabili, patetici a dismisura¹⁰⁸. Tuttavia, la centralità del Coro nella tragedia rimane indiscussa: esso è fondamentale ai fini della suddivisione e articolazione interna della stessa, e partecipa all'azione scenica, soprattutto attraverso il conforto e la complicità che offre al personaggio scenico.

Di Marco (2000, p. 179) ricorda che, «mentre in Sofocle il coro talora mantiene un netto distacco rispetto al protagonista (si pensi in particolare all'*Antigone* o al *Filottete*), Euripide tende a generalizzare la presentazione di un Coro che prende posizione a fianco dell'eroe o dell'eroina che soffre o che è oggetto di minacce da parte di terzi: gli uomini

¹⁰⁷ Per ulteriori approfondimenti cfr. Di Marco 2000, p. 171 ss.

¹⁰⁸ Dell'importanza data al solismo canoro da Euripide si è già parlato nel capitolo precedente, a proposito dello studio di Hoxby 2015. Riguardo al tema della monodia rimando, fra gli altri, a De Poli 2012, Klinck 2008, Sansone 2009, Weiss 2018: gli studi suggeriti prendono in considerazione un caso particolare. Per una panoramica più ampia sulla musica in tragedia, con attenzione a Euripide, rimando, fra i numerosi studi, a Weiss 2017 e D'Angour 2016 e 2018.

di Fere provano pietà per Admeto (*Alcesti*)»; Di Marco evidenzia poi come questo legame di φιλία sia presente soprattutto nella *parodo*, momento in cui lo spettatore inizia a predisporre ad un medesimo sentimento di vicinanza; questa ‘prospettiva’ cui è portato il pubblico viene a crearsi sia nelle tragedie in cui il coro si interroga preoccupato sulla situazione del protagonista assente dalla scena sia in quelle cui il personaggio è presente e il coro gli si rivolge direttamente. Fra gli esempi riportati da Di Marco di tragedia in cui il protagonista è assente dalla scena vi è proprio l’*Alcesti*; pertanto può essere interessante riportarne la *parodo* (vv. 77-140) per iniziare a riflettere su chi ne sia il destinatario.

τί ποθ' ἠσυχία πρόσθεν μελάθρων;
 — τί σεσίγηται δόμος Ἄδμήτου;
 — ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδεῖς,
 ὅστις ἂν εἴποι πότερον φθιμένην 80
 βασιλείαν πενθεῖν χρὴ <μ>, ἢ ζῶσ' ἔτι
 φῶς λεύσσει Πελίου τόδε παῖς
 Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσι τ' ἀρίστη
 δόξασα γυνή
 πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι. 85
 — κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ
 χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
 ἢ γόον ὡς πεπραγμένων;
 — οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων στα-
 τίζεται ἀμφὶ πύλας. εἰ 90
 γὰρ μετακυμιος ἄτας, ὧ Παιάν, φανείης.
 — οὐ τᾶν φθιμένας γ' ἐσιώπων.
 — νέκυς ἤδη.
 — πόθεν; οὐκ ἀύχῳ. τί σε θαρσύνει; 95
 — πῶς ἂν ἔρημον τάφον Ἄδμητος
 κεδνῆς ἂν ἔπραξε γυναικός;
 — πυλῶν πάροιθε δ' οὐχ ὄρῳ
 πηγαῖον ὡς νομίζεται
 χέρνιβ' ἐπὶ φθιτῶν πύλαις. 100

—χαίτα τ' οὔτις ἐπὶ προθύροις το-
 μαῖος, ἃ δὴ νεκύων πέν-
 θει πίτνει· οὐ νεολαία
 δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν.
 —καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ 105
 —τί τόδ' αὐδαῖς;
 —ᾧ χρῆ σφε μολεῖν κατὰ γαίας.
 —ἔθιγες ψυχᾶς, ἔθιγες δὲ φρενῶν.
 —χρῆ τῶν ἀγαθῶν διακναιομένων
 πενθεῖν ὅστις 110
 χρηστὸς ἀπ' ἀρχῆς νενόμισται.
 ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν
 ἔσθ' ὅποι τις αἴας
 στείλας, ἢ Λυκίαν
 εἴτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους 115
 Ἀμμωνιάδας [ἔδρας],
 δυστάνου παραλύσαι
 ψυχάν· μόρος γὰρ ἀπότομος
 πλάθει. θεῶν δ' ἐπ' ἐσχάραις
 οὐκ ἔχω ἐπι τίνα
 μηλοθύταν πορευθῶ. 120
 μόνος δ' ἄν, εἰ φῶς τόδ' ἦν
 ὄμμασιν δεδορκῶς
 Φοίβου παῖς, προλιποῦσ'
 ἦλθεν ἔδρας σκοτίους 125
 Ἄϊδα τε πύλας·
 δμαθέντας γὰρ ἀνίστη,
 πρὶν αὐτὸν εἴλε διόβολον
 πλήκτρον πυρὸς κεραυνίου.
 νῦν δὲ τίς ἔτι βίου
 ἐλπίδα προσδέχομαι; 130
 —πάντα γὰρ ἤδη τετέλεσται βασιλεῦσι,
 πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς

αἰμόρραντοι θυσίαι πλήρεις·
οὐδ' ἔστι κακῶν ἄκος οὐδέν. 135
—ἀλλ' ἦδ' ὀπαδῶν ἐκ δόμων τις ἔρχεται
δακρυροοῦσα· τίνα τύχην ἀκούσομαι;
πενθεῖν μὲν, εἴ τι δεσπότησι τυγχάνει,
συγγνωστόν· εἰ δ' ἔτ' ἐστὶν ἔμψυχος γυνή
εἴτ' οὖν ὄλωλεν εἰδέναι βουλοίμεθ' ἄν. 140

«—Perché questo silenzio di fronte alla reggia? Perché tace la casa di Admeto?

—Non c'è nessuno di casa che possa dirci se dobbiamo piangere già morta la nostra regina, o se ancora vive e vede la luce Alceste figlia di Pelia, che a me e a tutti è sembrata la migliore delle donne verso il marito.

—Qualcuno sente gemiti o battiti di mano, o il lamento di quando è finita?

—No, e nessuna serva sta sulla porta. Se tu apparissi, Apollo, in mezzo alle onde del dolore!

—Ma se fosse morta non tacerebbero.

—Ormai è morta.

—Ma dalla casa non è uscita.

—Come lo sai? Io non so dirlo. Che cosa ti dà fiducia?

—Come avrebbe potuto Admeto dare alla sua buona moglie esequie solitarie?

—Davanti alle porte non vedo l'acqua di fonte, come è d'uso sulle porte dei morti.

—E neppure si vedono nel vestibolo i capelli recisi che cadono per il lutto dei defunti, non risuonano mani di giovani donne.

—Eppure oggi è il giorno fatale...

—Che vuoi dire?

—Che lei deve andare sottoterra.

—Mi hai colpito nel cuore, nell'anima.

—Quando i buoni sono straziati, deve portare il lutto chi sempre ha avuto fama di onestà.

—Non c'è luogo sulla terra dove si possa andare (né in Licia né nelle aride sedi di Ammone) a riscattare la vita di quell'infelice: si avanza il destino scosceso, e non so a quale altare sacrificale rivolgermi.

—Solo se ancora vedesse la luce il figlio di Apollo, Alcesti potrebbe lasciare le case oscure e le porte dell'Ade: lui risuscitava i morti, prima che lo cogliesse l'arma infuocata di Zeus. Ma adesso, quale speranza di vita posso nutrire?

—Tutto è stato fatto dal re, su tutti gli altari degli dei stanno vittime sanguinanti, perfette. Non c'è rimedio al male, nessuno.»¹⁰⁹

Se è vero che il Coro si interroga preoccupato sulla situazione della regina, che sa di essere sul punto di morire, è altrettanto vero che destinatario della sua preoccupazione è proprio Admeto, definito infatti da Grube «the chief character»: in effetti il punto di vista è propriamente maschile e il Coro si preoccupa preminentemente del re. Secondo Grube il fatto che il Coro sia costituito dagli anziani uomini, necessariamente più legati ad Admeto che ad Alcesti sia per identificazione sociale sia per sesso, sarebbe uno dei fattori a prova della centralità del personaggio del re nel dramma¹¹⁰. La presenza di questo Coro maschile potrebbe fare da contraltare alla figura paterna di Ferete, che non è in grado di offrire conforto al figlio: il Coro, al contrario, tessendo le lodi di Alcesti evidenzia ancor più la preoccupazione per il dolore imminente del sovrano, tanta è la perdita che egli è destinato a subire. In questo modo si creano diversi contrasti atti a delineare il percorso del personaggio Admeto fino al momento dell'ἄρτι μανθάνω (v. 940): in primo luogo il contrasto fra Coro e Admeto, poi quello fra Ferete e lo stesso re, e infine quello fra Coro e Ferete.

La sortita del Coro avviene all'oscuro della situazione attuale, di cui invece è a conoscenza lo spettatore grazie al prologo informativo: «i vecchi notabili tessali sanno

¹⁰⁹ Per la traduzione dell'*Alcesti* farò, d'ora innanzi, riferimento a quella di Paduano (2006).

¹¹⁰ Cfr. Grube 1961, p. 73.

che questo è il giorno destinato, ma non sanno se Alceste sia già morta»¹¹¹: la situazione è analoga a quella tipicamente sofoclea dell'«ironia tragica», ma mentre Sofocle costruisce l'intera tragedia su questo differente livello di conoscenza, in Euripide rimane un mero momento temporaneo di sospensione drammaturgica: alla *parodo*, infatti, segue l'immediata entrata in scena della serva, che informa il Coro dell'evolversi degli eventi.

Nel sostrato folklorico da cui deriva il mito di Alceste, doveva essere descritta e rappresentata la scena primaria della sostituzione; come evidenzia Pattoni, la protagonista femminile offriva se stessa in sacrificio subito, non appena la divinità della morte si presentava allo sposo concedendo come unica via di salvezza lo scambio¹¹²; diversa, invece, è la scelta drammaturgica di Euripide, come osserva Susanetti: il tragediografo, attenendosi ai moduli della drammaturgia antica, preferisce dar per scontata la scena della sostituzione, senza indugiare sui particolari della scelta; si focalizza, infatti, sulle conseguenze di essa e sul momento della morte¹¹³: Alceste ha già scelto di morire, e basta l'atto a offrire la sua motivazione; il dramma ha dunque luogo nel fatidico giorno. È evidente come anche questo elemento, in realtà, ha senso in una tragedia il cui centro è Admeto: la mancata messa in scena della scelta del sacrificio sposta l'attenzione da Alceste sul suo sposo, con le conseguenze cui lo porta la morte dell'amata.

Dunque, questa *parodo* presenta una peculiare situazione drammatica: il Coro esce sulla scena vuota chiedendo informazioni, facendo congetture, ipotesi, dal momento che è all'oscuro di come i fatti si stiano evolvendo. Pattoni, facendo un confronto fra le *parodoi* nell'*Aiace* di Sofocle, e dell'*Ippolito* e dell'*Alceste*, appunto, evidenzia come esse si costruiscano su un medesimo modello drammatico; nelle tragedie analizzate, il canto d'ingresso del Coro crea «una temporanea sospensione della linea principale dello sviluppo drammatico»: esso secondo Pattoni, dilata ulteriormente i tempi, creando una forte *συμπάθεια* nei confronti del personaggio; i sentimenti di agitazione e di ansietà che

¹¹¹ Cfr. Paduano 2006, p. 61, n. 19.

¹¹² In alcune zone per lo più del nord Europa e in area germanica e sacrificarsi per l'amata era l'uomo; si è pensato che a influire su questa variante sia stata la civiltà teutonica tedesca, o una differente concezione del rapporto fra sessi in epoche e zone culturali lontane fra loro. Per ulteriori approfondimenti cfr. Pattoni 2006, pp. 9-11.

¹¹³ Cfr. Susanetti 2007, p. 17.

animano il Coro alla sua prima sortita accrescerebbero il clima di attesa e di tensione che prepara in maniera efficace l'uscita in scena del personaggio. Ad accrescere l'ansia e il senso di preoccupazione generale è la mancanza di segnali dall'interno della casa, dove si trova Alceste; l'assenza di informazioni crea diverse ipotesi, alcune più orientate a un pensiero positivo, altre decisamente pessimistiche e certe della morte della donna: Euripide enfatizza questi due atteggiamenti opposti mediante il dialogo fra i semicori che, secondo la testimonianza degli scolii, si alternano nella prima parte del canto¹¹⁴.

Il canto del Coro si conclude con un motivo di totale sfiducia, incentrato sull'inevitabilità della morte ormai imminente. A sciogliere l'incertezza del Coro è l'uscita in scena della serva, personaggio che non ha consistenza individuale, ma è una «voce funzionale alla rappresentazione della protagonista»¹¹⁵; l'intervento di tale personaggio è l'espedito drammaturgico più significativo al fine di dilatare lo spazio temporale ed è al contempo necessario per rispondere agli interrogativi del Coro, accrescendo la tensione patetica che già la *parodo* aveva contribuito a creare. Se Pattoni sostiene che questa *parodo* presenta una «peculiare situazione drammatica» perché atta a creare una temporanea sospensione della drammaturgia, tale affermazione può in fondo valere in generale per la funzione delle *parodoi*; peculiarità di questa tragedia è, forse, piuttosto il fatto che la tensione creata dalla sortita del Coro viene prolungata ulteriormente dall'uscita in scena non dei protagonisti, come si sarebbe aspettato lo spettatore, ma di un personaggio secondario che presenta indirettamente Alceste.

Se la tragedia si concluderà con il silenzio di Alceste a simbolo della sua «presenza assente» durante tutto il dramma, ciò è esemplificato fin dalla sua prima presentazione, che avviene quindi in modo indiretto; lo spettatore 'vede' la donna prima della sua entrata in scena, attraverso il monologo della serva. Grazie a questa ῥῆσις ἀγγελικὴ viene offerto al pubblico «an account of Alcestis' preparation within the house, the first presentation of her as a concrete character: hitherto she has been before us only in the abstract, a noble woman, but one we did not know»¹¹⁶.

¹¹⁴ Cfr. Pattoni 1990, p. 115.

¹¹⁵ Cfr. Paduano 2006, p. 65.

¹¹⁶ Cfr. Grube 1961, p. 133.

Alceste dunque si trova dentro casa, uno spazio non accessibile alla vista dello spettatore, che doveva figurarsi un più vasto scenario al di fuori dell'Orchestra; può essere interessante soffermarsi su quanto sostenuto da Di Benedetto e Medda a proposito degli spazi extrascenici e retroscenici e sulla loro funzione, che i due studiosi considerano «tutt'altro che secondaria»; i tragici erano soliti collocare fuori dalla scena molte delle azioni che facevano progredire lo sviluppo del dramma, in particolare gli atti che era meglio sottrarre alla vista del pubblico sia per la loro natura violenta sia per le difficoltà tecniche di una rappresentazione diretta¹¹⁷. Secondo i due studiosi, l'*Alceste* non fa eccezione perché nello spazio extrascenico avviene quello che a loro avviso porta alla svolta drammaturgica, cioè la morte di Alceste. Si impone, tuttavia, un'altra considerazione.

Euripide decide di ambientare la preparazione per la morte imminente, e dunque un momento fondamentale per la caratterizzazione del personaggio, fuori dalla scena; tuttavia questo è un espediente drammaturgico che, se non fa progredire l'azione, non è neppure dettato da particolari necessità tecniche, dal momento, appunto, che la morte non viene volutamente occultata. Al contrario, anzi, mi pare si possa affermare come tale momento descrittivo altro non crei se non un clima di forte dilatazione temporale: l'azione viene fermata da questo monologo; lo spettatore, infatti, dopo l'attesa creata dal Coro, si sarebbe aspettato l'uscita in scena di uno dei personaggi principali.

È evidente la peculiarità dello sviluppo euripideo del dramma: al prologo seguono una *rhexis* e, subito dopo, la morte della protagonista: di fatto non accade nulla che muova l'azione; anzi, si può forse sostenere che nell'*Alceste* non ci sia una reale azione che debba avere uno sviluppo e un compimento: l'unico atto significativo rappresentato ha inizio e fine in se stesso, ed è proprio la morte della donna. Oltre dunque a voler aumentare il clima di sospensione, attraverso un procedimento di frenamento che in termini moderni potremmo definire 'meccanismo dell'attesa delusa', Euripide affida a questo primo monologo numerose implicazioni drammaturgiche; in primo luogo il *pathos* della situazione descritta è accresciuto dall'inserimento del discorso diretto, che rappresenta un fenomeno di 'drammatizzazione di secondo grado': al personaggio-narratore è affidato il

¹¹⁷ Cfr. Di Benedetto – Medda 1997, p. 35.

compito di dar corpo a ciò che lo spettatore non può vedere, e il discorso funge quasi da didascalìa, tale da conferire alle parole di Alceste una «gestualità rivelatrice»¹¹⁸. Grube (1961, p. 133) sostiene come «this picture of Alcestis is of vital importance, for nowhere else does she betray her love for Admetus, and even here there is no expression of violent love» (vv. 177- 182):

ἽΩ λέκτρον, ἔνθα παρθένει' ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὗ θνήσκω πάρος,
χαῖρ'· οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπόλεσας δέ με
μόνον· προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν 180
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.

«O letto dove ho avuta sciolta la mia verginità dall'uomo per cui muoio, addio. Io non ti odio: hai ucciso me sola, che muoio rifiutandomi di tradire te e mio marito. Un'altra donna ti possiederà, non più virtuosa di me, ma forse più fortunata».

Secondo Susanetti (2007, p. 24), οὐ γὰρ ἐχθαίρω, ovvero «io non ti odio», è una litote per sottolineare il legame che il letto ha ospitato; è del medesimo parere anche Paduano (2006, p. 12), per il quale sia la litote sia lo spostamento del destinatario dalla persona all'oggetto, ovvero dallo sposo al talamo, sarebbero strumenti di cesura necessari: questa tragedia, infatti, rappresenterebbe una delle più grandi metafore della civiltà greca, ovvero quella costituita dal parallelismo fra γάμος e τέλος, intesi come amore e morte; attraverso tali espedienti si garantirebbe quel tono di σωφροσύνη che era indispensabile sulla scena attica; tuttavia, si possono avanzare altre ipotesi. L'espressione οὐ γὰρ ἐχθαίρω potrebbe servire a mettere in evidenza come non sia l'amore il movente principale del sacrificio – o meglio, come Euripide vari tale tema: la donna accetta di morire in quanto moglie, per non venir meno al vincolo matrimoniale cui è legata e al

¹¹⁸ Cfr. Paduano 2006, p. 12.

dovere morale di portare rispetto al marito, come rivelerà con più chiarezza la sua *rhexis* riflessiva in punto di morte.

L'importanza data alla simbologia del talamo nuziale è evidente fin dal XXXIII canto dell'*Odissea*, ma ancor più può essere interessante vedere come esso divenga, come nell'*Alcesti*, 'correlativo materiale' anche nelle *Trachinie* di Sofocle, dove l'allocuzione al talamo caratterizza il personaggio femminile, Deianira, sul quale ci soffermeremo in futuro. Secondo Paduano (2006, pp. 68-9, n. 31) si può supporre una dipendenza della tragedia di Sofocle da quella euripidea, dal momento che i temi ricorrenti nell'*Alcesti* tornano nelle *Trachinie* «sbiaditi» e «demotivati»; in particolare il saluto al letto di Deianira si limiterebbe a mettere in luce il carattere definitivo e luttuoso del congedo, quando invece ben più profonda è la simbologia che Paduano attribuisce al saluto di *Alcesti*. Tuttavia si può notare sin da ora che la differenza fondamentale fra le due tragedie, a proposito della funzione assunta dal monologo indiretto, stia nel ruolo che viene assegnato ai due personaggi femminili e alle conseguenti dinamiche drammaturgiche della loro rappresentazione: Deianira è al centro del dramma sofocleo, e il momento del saluto al letto nuziale è funzionale alla successiva rappresentazione indiretta della sua morte, fulcro della *rhexis*; non a caso il monologo della serva avviene verso la fine della tragedia, quando ormai è incombente il senso ineluttabile della fine. Diversa è la situazione per quel che riguarda *Alcesti*, come si è già potuto notare: è evidente come, nonostante il *pathos* creato dal momento descritto, l'espedito drammaturgico del discorso della serva, e della *rhexis* indiretta al suo interno, mettano inevitabilmente in secondo piano la donna; o meglio, mostrino come non sia lei il personaggio principale della tragedia. Si è già notato come Euripide si distacchi dalla tradizione popolare omettendo la rappresentazione diretta della scelta del sacrificio, che assume come dato di fatto; trovo tuttavia importante approfondire questa questione al fine della mia analisi.

Nelle diverse varianti del mito, la donna doveva essere il personaggio principale del racconto, teso ad esaltare il legame coniugale: il lieto fine altro non era che la ricompensa per l'amore dimostrato dalla sposa¹¹⁹; ho già evidenziato come la decisione

¹¹⁹ Cfr. Pattoni 2006, p. 10.

di Euripide di non focalizzare tale momento metta in luce la priorità che egli assegna al personaggio Admeto. L'ipotesi troverebbe un ostacolo se Euripide avesse invece rappresentato in scena, o con un monologo proveniente dalla stessa Alceste, la sua dolorosa preparazione per l'arrivo della morte; il personaggio avrebbe così avuto un rilievo più significativo all'interno del dramma. Non mi trovo quindi del tutto concorde con l'analisi avanzata da Susanetti (2007, p. 20), secondo il quale lo spazio dell'ambiente domestico simboleggerebbe il femminile e il senso pudico imposto alle donne dal codice comportamentale; viceversa la morte sarebbe l'occasione di massima pubblicità, dal momento che «morendo Alceste conquista la luce piena della scena». Certamente Euripide ha scelto la stanza nuziale di Alceste per conferire al momento grande intimità e patetismo, ma ritengo che in primo luogo vi fosse l'esigenza di mantenere la donna subordinata al personaggio di Admeto, dal momento che «the central theme of the tragedy – that in virtue of which it *is* a tragedy in the Greek sense of the word – is exemplified in the experience of Admetus»¹²⁰: non possiamo dunque parlare di 'necessità tecnica', ma piuttosto 'drammatica'. Allo stesso modo, mi sembra che si debba precisare l'affermazione di Susanetti riguardo la messinscena della morte: è l'unico momento in cui Alceste conquista lo spazio scenico, e certo esso ha una sua rilevanza, ma non dobbiamo dimenticare che ella non è sola, ma accompagnata dallo sposo e dal figlio, sui quali si getta l'ombra di un futuro inaffrontabile.

A questo proposito può essere interessante analizzare il dialogo fra Admeto ed Alceste e i monologhi di entrambi. Innanzitutto, si può notare come il dialogo e la gestualità fra i due coniugi vengano anticipati prima della loro uscita in scena dalla descrizione della serva, che risponde al preoccupato interrogativo del Coro riguardo lo stato d'animo dello sposo (vv. 199- 212):

ΧΟ.ῆ που στενάζει τοισίδ' Ἄδμητος κακοῖς,
 ἐσθλῆς γυναικὸς εἰ στερηθῆναι σφε χρή; 200

Co.: «E Admeto che fa? Piange la disgrazia che lo priva di una così buona

¹²⁰ Cfr. Dale 1966, p. XXII.

moglie?»

ΘΕ. κλαίει γ' ἄκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων
καὶ μὴ προδοῦναι λίσσεται, τὰμήχανα
ζητῶν· φθίνει γὰρ καὶ μαραίνεται νόσῳ.
παρειμένη δέ, χειρὸς ἄθλιον βᾶρος,
ὄμως δέ, καίπερ σμικρόν, ἐμπνέουσ' ἔτι, 205
βλέψαι πρὸς ἀγὰς βούλεται τὰς ἡλίου
ὡς οὔποτ' αὐθις ἀλλὰ νῦν πανύστατον
ἀκτῖνα κύκλον θ' ἡλίου προσόψεται.
ἀλλ' εἴμι καὶ σὴν ἀγγελῶ παρουσίαν·
οὐ γάρ τι πάντες εὖ φρονοῦσι κοιράνοις, 210
ὥστ' ἐν κακοῖσιν εὐμενεῖς παρεστάναι·
σὺ δ' εἶ παλαιὸς δεσπότης ἐμοῖς φίλος.

Se.: «Piange sì, tenendola fra le braccia, e la scongiura di non abbandonarlo, ma chiede l'impossibile, perché ormai la malattia la corrode e la consuma. Lasciandosi andare, misero peso nelle braccia di lui, e tuttavia respirando appena, vuole vedere ancora il sole, che non vedrà mai più, lo vedrà adesso per l'ultima volta. Io vado ad annunciare la vostra presenza: non tutti sono affezionati ai loro sovrani al punto di restare loro vicini nella disgrazia. Ma voi siete vecchi amici dei miei padroni»

Alle parole della serva segue la preoccupazione crescente del Coro, consapevole della disgrazia cui dovrà far fronte Admeto; l'angoscia dilagante si concretizza nell'uscita in scena di Alceste, accompagnata da Admeto e dai figli. Ecco che contro ogni aspettativa Alceste sta per morire davvero, e oltretutto davanti al pubblico: può essere interessante approfondire le conseguenze della scelta di Euripide attraverso un più dettagliato confronto con la tradizione precedente e le implicazioni relative alla messinscena.

È importante soffermarsi sulle ipotesi che si sono formate sulla base dell'unico frammento giuntoci dell'*Alceste* di Frinico, il fr. 2 Snell riportato da Esichio (a 1529):

«ἀθαμβές· Φρόνιχος¹²¹ Ἀλκήσιδι· ὄμα δ' ἀθαμβές γυιοδόνητον τείρει»

È necessario andare cauti nel trarre deduzioni da questo frammento, dal momento che le stesse fonti che lo riportano non offrono informazioni sufficienti a una completa risoluzione delle problematiche relative al suo significato e alla sua collocazione; bisogna pertanto accontentarsi di fare delle ipotesi.

Esichio cita il frammento per mettere in luce la difficoltà della parola ἀθαμβές: l'aggettivo ἀθαμβής, -ές significa «fearless», «unabashed» ed è usato in unione a sostantivi come ἔρος, ὕβρις e σῶμα¹²²; l'attributo, in questo contesto, è appunto riferito al nome σῶμα. L'altro aggettivo, γυιοδόνητον, è un hapax; Liddell-Scott (p. 362) lo traduce come «with bruised limbs», dando dunque un valore passivo. Un corpo «fearless» non può essere che quello di Eracle; è infatti difficile attribuire questo aggettivo sia a Thanatos sia ad Alceste, che si sta preparando a morire.

Il verbo τείρω significa «oppress, distress, weaken» (LSJ9, p. 1766) e ricorre spesso in contesti che descrivono scene di scontri e battaglie; esemplificativi sono nel VI Canto dell'*Iliade* i versi 255-6:

ἦ μάλα δὴ τείρουσι δυσώνυμοι υἱεὺς Ἀχαιῶν μαρνάμενοι περὶ ἄστυ·

«Ah, vi sfiniscono i figli degli Achei, maledetti, lottando intorno alle mura!»

Se dunque «il corpo impavido con le membra contuse» è quello del semidio, si può sottintendere come soggetto del verbo τείρει Thanatos e dunque tradurre: «(Thanatos) sfinisce il corpo impavido dalle membra contuse». La vittoria finale di Eracle sulla morte non costituisce un problema rispetto a questa interpretazione: i due personaggi stanno

¹²¹ Il Marciano presenta il dativo Φρόνιχι: la correzione è del Salmoni.

¹²² Per la traduzione e gli esempi riportati faccio riferimento a LSJ9, p. 30.

lottando duramente, ed è ovvio che in uno scontro, indipendentemente da chi lo vinca, entrambe le parti siano ferite¹²³.

Se si considera la composizione dell'aggettivo, tuttavia, è possibile avanzare un'altra ipotesi: esso potrebbe essere un aggettivo a suffisso -τος/-τη/-τον con significato attivo, ovvero 'colui che colpisce le membra': anche seguendo questa ipotesi riferiamo l'aggettivo ad Eracle, in quanto lottatore per eccellenza nel mondo arcaico. A mio avviso è possibile fare un confronto, non tanto da un punto di vista morfologico, quanto di significato e uso, con l'epiteto formulare usato per Ettore nei poemi omerici, ovvero κορυθαίολος: 'scuotitore dell'elmo'; in questo caso soggetto del verbo sarebbe σῶμα, metonimico per Eracle: «il corpo impavido che colpisce le membra sfinisce (Thanatos)».

Un'altra possibile interpretazione può essere avanzata a partire dal testo di Euripide; venuto a sapere dal servo che a essere morta è proprio Alceste, Eracle si esibisce in un monologo in cui spiega al pubblico come pensa di salvare la donna: egli intende tendere un agguato a Thanatos, che viene così descritto (vv. 846-9):

κᾶνπερ λοχαίας αὐτὸν ἐξ ἔδρας συθεῖς
μάρψω, κύκλον γε περιβαλὼν χεροῖν ἐμαῖν,
οὐκ ἔστιν ὅστις αὐτὸν ἐξαιρήσεται
μογοῦντα πλευρά, πρὶν γυναῖκ' ἐμοὶ μεθῆι.

«Quando sarò balzato dall'agguato e l'avrò afferrato e stretto nel cerchio delle mie braccia, nessuno potrà strapparmelo, **dolorante ai fianchi**, prima che mi abbia lasciato la donna»

È difficile non notare una certa somiglianza fra μογοῦντα πλευρά e l'aggettivo che troviamo in Frinico γυιοδόνητον; nella tragedia di Euripide è Thanatos ad essere

¹²³ Anche Hamilton suppone che a subire i colpi sia Eracle; cfr. *infra*. Del medesimo parere è Dale (1954, pp. xiii ss.), che considera soggetto della frase Thanatos, ritenendo di conseguenza che il frammento si riferisca a un momento della lotta sfavorevole ad Eracle. Questa interpretazione non convince Brillante (2005, n. 5 p. 11), per il quale tale ipotesi si fonderebbe su una errata interpretazione di ἀθαμβέζ, che avrebbe qua il valore di ἀναιδέζ, come in Bacchyl., *Dith.* 15, vv. 58 ss. e in Ibyc. Fr. 286, 11; secondo Brillante, dunque, il soggetto della frase è Eracle, che sta opprimendo Thanatos. Inoltre, una ipotesi di ricostruzione della trama di Frinico si trova in Wilamowitz-Moellendorff (1959, p. 93).

«dolorante nei fianchi», ad avere, dunque, «le membra contuse». Non possiamo naturalmente sapere in quale misura Euripide abbia imitato in questo caso il modello; qualora però vi avesse aderito si presentano due diverse ipotesi. Il corpo «fearless» potrebbe essere quello di Eracle, nonché soggetto della frase; avremmo in questo modo una traduzione come «il corpo impavido ferisce quello dalle membra contuse (di Thanatos)»; altrimenti si può supporre che in realtà l'aggettivo ἀθαμβές sia riferito a Thanatos, e dunque sottintendere il soggetto: «(Eracle) ferisce il corpo impavido dalle membra contuse».

Tutte queste interpretazioni possono in realtà essere plausibili, forse con una preferenza per la prima, ovvero «(Thanatos) sfinisce il corpo impavido dalle membra contuse», sia da un punto di vista grammaticale sia del significato: l'immagine di Eracle colpito rende molto vivida e realistica la dinamica dello scontro fisico, facendo trapelare la fatica fatta dall'eroe per salvare Alceste. Si deve comunque rilevare che il confronto con il passo euripideo appare stringente. Dale avanza l'ipotesi, sostenuta anche da Hamilton (1978, p. 29) che il frammento si riferisca al momento in cui «the hero is hard-driven, and the obvious speaker of anapaests is the Chorus»¹²⁴; visto il metro usato e l'utilizzo di un registro elevato – nonché di un lessico difficile vicino a quello dell'epica – mi trovo concorde con la supposizione di Dale e mi sembra evidente che sia il Coro a pronunciare la frase: dunque il Coro era a conoscenza dell'impresa di Eracle.

Oltre a questa testimonianza, tutto ciò che sappiamo del dramma è che Thanatos faceva la sua comparsa brandendo la spada con cui avrebbe dovuto compiere il rituale taglio del capello di Alceste¹²⁵; è possibile ricavare questa informazione dal commento di Servio all'*Eneide* in relazione al v. 694 del IV Libro:

*«alii dicunt Euripidem (Alc. 74 sqq.) Orcum in scaenam inducere gladium ferentem quo crinem Alcestis abscidat, et (T, om. F) Euripidem hoc a Phrynicho (phenico T, poenia F: O. Jahn) antiquo tragico mutuatum»*¹²⁶

¹²⁴ Cfr. Dale 1966, p. XIV, che considera quindi soggetto della frase Thanatos.

¹²⁵ Cfr. Conacher 1967, p. 328.

¹²⁶ Cfr. Snell 1971, p. 73.

Si può quindi dedurre da tale testimonianza che Euripide dimostrava di essere riconoscente a Frinico per la rappresentazione di Thanatos armato di spada per recidere il capello di Alcesti, presentata in chiusura del prologo (vv. 74-6):

«Ora vado da lei, per compiere il rito della spada: è sacra alle divinità di sottoterra la persona a cui recide un capello».

Tuttavia, l'immagine di Thanatos armato di spada non era stata usata esclusivamente da Frinico; essa, infatti, è ricorrente nel sostrato folklorico e venne ampiamente usata per rappresentare la morte. A questo proposito è interessante notare che anche Lesky (1934, 1253) cita il commento di Servio proprio per avanzare un'analisi sulla sacralità di tale rito; in particolare, egli ipotizza che nell'*Alcesti* di Frinico questo si sarebbe dovuto compiere fra il momento della scelta del sacrificio e quello della salvazione di Alcesti da parte di Eracle.

Il fatto che Thanatos venga presentato armato di spada è dunque una scelta legata a un preciso immaginario di riferimento, con le credenze sacrali ad esso collegate; essa non è direttamente connessa con la descrizione dello scontro in Frinico: non dobbiamo pensare alla spada come allo strumento di cui Thanatos si serve per combattere Eracle, ma quasi come sua 'appendice', unicamente legata al rito del taglio del capello; l'immagine è usata con la medesima funzione da Euripide, che certo doveva aver avuto come riferimento primo la descrizione di Frinico.

Sono quindi due le informazioni che ci sono giunte a proposito dell'*Alcesti* precedente quella euripidea; Hamilton (1978, p.300), combinandole, tenta di ricostruire la rappresentazione dello scontro tra Eracle e la divinità della morte: Thanatos, apparso con in mano la spada, si sarebbe dovuto recare dentro la dimora di Admeto per recidere il capello di Alcesti; tuttavia Eracle, informato della situazione, non avrebbe tardato a precipitarsi dentro casa per salvare la donna prima che Thanatos se ne fosse impossessato. Hamilton, dunque, ipotizza che lo scontro avvenisse all'interno della casa, non direttamente visibile al pubblico: il Coro, infatti, sentendo i rumori provenire da dentro,

si sarebbe lasciato andare in una considerazione sulla lotta, immaginando che a subire i colpi fosse il corpo di Eracle.

Oltre al ricordo nitido della rappresentazione di Frinico, gli spettatori dovevano essere stati influenzati da tutta la tradizione folklorica precedente, secondo la quale il combattimento doveva avvenire prima della morte della donna¹²⁷. È evidente, dunque, come Euripide spiazzasse il suo pubblico, che pur conoscendo il mito non era preparato alle diverse varianti introdotte: non solo non avviene lo scontro fra Eracle e Thanatos, ma a essere rappresentata è proprio la morte di Alceste. Euripide, quindi, varia profondamente la tradizione e a conferma di tale tesi può essere utile riportare quanto detto da Burian (1997, p. 180): «in the Euripidean version, self conscious deviation from past presentations becomes the means of forcing the audience to rethink every facet of character [...] of the action». Inoltre, per sottolineare come dovesse un meccanismo caratteristico di tutta la produzione drammaturgica euripidea, lo studioso aggiunge che «if we had more such groups of tragedies based on precisely the same subjects, these three plays would have look so much less like a special case»¹²⁸: fra le tre tragedie menzionate da Burian non è presente *Alceste*, ma ecco che il confronto fra Euripide e Frinico si rivela quanto mai calzante¹²⁹. È evidente, quindi, come relativamente alla rappresentazione dell'agone la vera innovazione euripidea sia la mancata messinscena; Euripide fa presagire che esso avverrà solo attraverso le parole dei personaggi, e non senza una certa ambiguità.

A questo proposito abbiamo già parlato della tesi di Hamilton riguardo il clima di incertezza creatosi nel dialogo fra Apollo e Thanatos e di come a quella scena segua la *parodo*; quel che interessa sottolineare è che il pubblico, ricordandosi della tragedia di Frinico, si sarebbe aspettato dopo l'intervento del Coro l'entrata in scena di Eracle: segue invece la morte di Alceste, che non può non aver scatenato un grande stupore negli spettatori, fra i quali si era già creato un forte clima di attesa. Thanatos davvero aveva

¹²⁷ Cfr. Hamilton 1978, p. 299.

¹²⁸ Cfr. Burian 1997, p. 180.

¹²⁹ Come diviene quanto mai rilevatore quanto sostenuto da Iakovou 2020 pp. 92 ss. a proposito dell'*Edipo* di Euripide: attraverso una puntuale analisi della tragedia frammentaria, la studiosa evidenzia lo scarto rispetto al modello sofocleo e al notissimo mito.

ragione, Eracle non è arrivato in tempo: questi potevano essere i pensieri, che trovano conferma nell'entrata in scena di Eracle; il semidio viene infatti ospitato da Admeto, che lo tiene all'oscuro della morte della moglie, e nulla si muove.

È solo dopo la *metastasis* del Coro, seguito da Admeto, che Eracle viene informato della vicenda luttuosa, e promette che porterà in salvo Alceste: ma di questa seconda e fondamentale innovazione drammaturgica parleremo a suo tempo.

A destare in particolar modo stupore e un certo shock deve essere stata proprio la morte di Alceste sulla scena: essa costituisce un fatto raro in tragedia, che trova riscontro nella morte in scena di Ippolito. Sono queste, infatti, le uniche tragedie a noi pervenute in cui la morte del personaggio avveniva in scena e, quindi, il cadavere era subito visibile agli spettatori; è soltanto Euripide ad aver adottato questa soluzione drammaturgica, dal momento che sulla morte in scena nell'*Aiace* di Sofocle gli studiosi non sono d'accordo¹³⁰.

Nel secondo episodio Alceste viene portata in scena trasportata su una lettiga, analogamente a quanto accade per Fedra nell'*Ippolito*; tuttavia, vi è una profonda differenza: Euripide fa morire Fedra nello spazio retroscenico¹³¹ e successivamente mostra il cadavere in scena. La medesima scelta drammaturgica è adottata in altre quattro tragedie euripidee: nella *Medea* per i figli di Medea, nell'*Ecuba* per i figli di Polimestore, nell'*Eracle* per Megara e i figli di Eracle e nell'*Elettra* per Clitemestra ed Egisto.

Le soluzioni più diffuse nelle tragedie del V secolo per rappresentare la morte di un personaggio erano due: una è quella cui si è già accennato sopra, ovvero far morire il personaggio nello spazio retroscenico, all'interno della casa, e dopo far apparire il cadavere agli spettatori; l'altra, invece, di far avvenire la morte nello spazio extrascenico nel corso della rappresentazione. La morte del personaggio, in questo caso, veniva solitamente narrata da un messaggero e il cadavere successivamente trasportato in scena, secondo un modulo sfruttato al limite estremo delle sue possibilità: sia Fedra sia

¹³⁰ Cfr. Di Benedetto – Medda 1997, p. 293.

¹³¹ Con la definizione di “spazio retroscenico” intendo la porzione di spazio dell'Orchestra non visibile agli spettatori a causa della presenza di un diaframma; diversamente con “spazio extrascenico” intendo lo spazio non visibile che lo spettatore doveva immaginarsi al di là delle *eisodoi*. Cfr. Di Benedetto-Medda 1997, p. 34.

Neottolemo vengono portati in scena trasportati su una lettiga, nel medesimo modo di Alcesti; ella, tuttavia, è l'unica a morire sulla scena¹³².

È naturale che le tragedie greche, rappresentando vicende fortemente patetiche e luttuose, prevedessero la morte di uno o anche più personaggi: essa era sentita come una componente del tragico in quanto tale; tuttavia, la valenza scenica della morte veniva esplicitata soprattutto mostrando le conseguenze di essa, come ad esempio la visione del cadavere o le scene di compianto. In particolare, rendere visibile il cadavere al pubblico aveva la funzione di mettere gli altri personaggi e gli spettatori di fronte all'irreversibilità della nuova situazione creata dalla morte del personaggio; la morte infatti pone un 'per sempre' che può solamente essere accettato con consapevolezza. Per questo motivo, nella maggior parte dei casi, i cadaveri venivano portati in scena nell'esodo della tragedia: è verso la fine, infatti, che il sentimento di ineluttabilità e irreparabilità per ciò che è accaduto si fa più significativo¹³³. Nell'*Ippolito* è la scena stessa della morte ad essere rappresentata nell'esodo, dove il protagonista è portato in scena moribondo, con forte evidenza del suo malessere fisico; la tragedia si chiude con la morte del protagonista, che supplica il padre di velargli il capo. La differenza fra la sorte di Ippolito e quella di Alcesti, è che per il protagonista maschile la scena della morte non tramuta in quella convenzionale del compianto del cadavere portato in scena¹³⁴. La rappresentazione della morte di Alcesti presenta infatti degli aspetti drammaturgici peculiari, e questo è uno di essi. Dopo il dialogo, in forma di amebeo lirico-epirrematico, tra lei ed Admeto, Alcesti spira fra le braccia dello sposo e la situazione tramuta, appunto, nel modulo della lamentazione di fronte al cadavere in scena.

In particolare, è opportuno notare come la prima forma di elaborazione del lutto e di compianto della defunta sia la monodia del figlio, il piccolo Eumelo, «ispirata da una raffinatissima mimesi del linguaggio infantile»: è attraverso l'autenticità dell'infanzia che

¹³² Nelle *Baccanti*, ad esempio, il modulo è fortemente patetico: il cadavere di Penteo viene riportato in scena a pezzi e dopo ricomposto. Per ulteriori approfondimenti cfr. Di Benedetto-Medda 1997, p. 287 e il commento di Di Benedetto alla tragedia (2004). A proposito della morte in scena, si rimanda all'importante contributo di Angela Maria Andrisano *La morte in scena? A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.* (2015).

¹³³ Cfr. Di Benedetto – Medda 1997, p. 285.

¹³⁴ Cfr. Di Benedetto – Medda 1997, p. 294.

lo spettatore è reso cosciente per la prima volta della morte di Alcesti; è questo uno di quei casi in cui la monodia rappresenta un momento fortemente drammatico, di sconforto e rassegnazione e sembra creare un ritardo atto ad accrescere l'effetto drammatico, secondo una ben precisa scelta drammaturgica che renda ancora più d'effetto la sorpresa preparata dal poeta per le scene successive¹³⁵:

ἰὼ μοι τύχας. μαῖα δὴ κάτω
βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν, ὦ
πάτερ, ὑφ' ἀλίωι, 395
προλιποῦσα δ' ἐμὸν βίον ὠρφάνισεν τλάμων.
† ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ †
παρατόνους χέρας.
ὑπάκουσον ἄκουσον, ὦ μᾶτερ, ἀντιάζω. 400
ἐγὼ σ' ἐγώ, μᾶτερ,
† καλοῦμαι ὁ σὸς ποτὶ σοῖσι πίτ-
νων † στόμασιν νεοσσός.
[...]
νέος ἐγώ, πάτερ, λείπομαι φίλας
μονόστολός τε ματρός· ὦ
σχέτλια δὴ παθῶν
ἐγὼ ἔργ', ἅ σὺ σύγκασί μοι συνέτλας κούρα. 409//10
<
> ὦ πάτερ,
ἀνόνατ' ἀνόνατ' ἐνύμφευσας οὐδὲ γήρωσ
ἔβας τέλος σὺν ταῖδ'·
ἔφθιτο γὰρ πάρος· οἰχομένας δὲ σοῦ,
μᾶτερ, ὄλωλεν οἶκος. 415

«Povero me, la mamma è andata sottoterra, non sta più sotto il sole. Mi ha lasciato orfano, povero me! Guarda, guarda gli occhi e le mani inerti. Ascoltami, ascoltami, mamma; sono io davanti a te, sono io, mamma, il tuo passerotto che ti sta

¹³⁵ Per ulteriori approfondimenti cfr. Di Marco 2000, p. 273.

davanti e ti chiama.»

[...]

«Papà, ancora piccolo resto senza la mamma: soffro disgrazie terribili, e tu con me, sorellina. Papà, sono state inutili le tue nozze, non sei arrivato con lei alla soglia della vecchiaia. E' morta prima, e con la tua morte, mamma, la nostra casa è finita.»

Possiamo supporre che la monodia di Eumelo avesse richiesto il raro impiego di un bambino sulla scena; Euripide, infatti, è l'unico tragico ad aver affidato parti vocali a dei bambini: vi è una monodia sia nell'*Andromaca*, dove c'è un κομμός fra la madre e il figlio, e nelle *Supplici*, dove doveva essere presente un Coro supplementare. Secondo Wilamowitz il Coro di quest'ultima tragedia, doveva essere costituito da ragazzi scelti fra gli esecutori delle Dionisie di quell'anno; Dale, al contrario, si mostra piuttosto dubbiosa di fronte a tale ipotesi: secondo la studiosa è improbabile pensare che questi ragazzi potessero essere considerati «as a trained reserve» da cui selezionare solisti per le parti ad esempio di Eumelo e Molosso, dal momento che l'allenamento per i cantanti del Coro era differente da quello dei solisti, cui era richiesta una maggior potenza vocale per il grande teatro¹³⁶.

Sempre Dale afferma che «the case of *Alcestis* is more difficult» e avanza l'ipotesi secondo la quale la monodia di Eumelo sarebbe stata cantata «by the protagonist himself»: la testa di Alceste ormai morta potrebbe essere stata adagiata in alto su un cuscino, e in questo modo essere nascosta alla vista degli spettatori dal bambino che mimava la sua parte; la voce sarebbe venuta da molto vicino e la mimesi sarebbe stata credibile senza molti sforzi¹³⁷.

Dopo il vero e proprio *threnos* di Eumelo, Admeto rientra con i figli portando via il cadavere di Alceste, affinché venga preparato per il rito funebre; esso sarà nuovamente portato in scena nel quarto episodio, con l'entrata di Admeto seguito dal corteo funebre.

È possibile, dunque, mettere in luce aspetti peculiari della rappresentazione della morte di Alceste: essa avviene in scena, dove il cadavere viene portato anche una seconda

¹³⁶ Cfr. Dale 1966, p. XX.

¹³⁷ *Ibid.*

volta in occasione del corteo funebre; ha luogo nel secondo episodio e non nell'esodo, come era invece tipico della drammaturgia tragica; il momento della morte si fonde con il momento del *threnos*, in una dilatazione temporale acuita dal lamento lirico del figlio: è inevitabile che da tale analisi scaturiscano diverse considerazioni sulle scelte di Euripide relative alla messinscena di questo momento.

Si è già parlato dell'effetto di stupore che la morte di Alcesti nel secondo episodio doveva aver destato nel pubblico; tuttavia, esso probabilmente non era l'unico obiettivo cui mirava il tragediografo. Situare la morte di Alcesti non alla fine del dramma è molto indicativo, innanzitutto, del fatto che la donna non era, per lo stesso Euripide, il personaggio principale: l'attenzione sarebbe stata concentrata su di lei se la morte fosse avvenuta nell'esodo, o se al posto di essa si fosse rappresentata l'azione salvifica di Eracle; in questo modo, al contrario, il senso di fine causato inevitabilmente dalla scena del lutto ricade interamente su Admeto: è la vita di Alcesti ad essere finita, ma la tragedia deve proseguire e lo sviluppo del personaggio può essere seguito meglio dal pubblico, che ha dato per definitiva la perdita da lui subita.

Ho evidenziato le caratteristiche della messinscena della morte di Alcesti, ma oltre a un'analisi di tipo drammaturgico – per me fondamentale ai fini della comprensione della stessa tragedia – è importante interrogarsi sul senso della morte di Alcesti e sul significato che lo stesso Euripide voleva attribuire ad essa all'interno della sua versione del mito; per rispondere a questi quesiti confrontando le diverse prospettive degli studiosi è utile analizzare il dialogo fra i due coniugi, che riporto di seguito solo in traduzione visto il cospicuo numero di versi (vv. 244-380):

«Al.: O sole, o luce del giorno, vortici rapidi di nuvole nel cielo!

Ad.: Il sole vede te e me, due infelici che niente hanno fatto agli dei perché tu debba morire.

Al.: Mia terra, mia casa, letto virginale di Iolco!

Ad.: Coraggio, cara, non abbandonarmi; prega gli dei potenti d'avere pietà. Al.:

Vedo la barca a due remi, la vedo sulla palude e il traghettatore dei morti,

Caronte, mi chiama con la mano sulla pertica: “Che aspetti? Affrettati, è tardi”.

Così mi incalza con rabbia.

Ad.: Amaro è per me questo viaggio che dici. Infelice, quanto soffriamo!

Al.: Mi trascina, mi trascina, non vedi?, alla casa dei morti un essere alato che sotto il nero splendore delle ciglia getta uno sguardo di morte. Che fai? Lasciami. Quale via percorro, infelicissima!

Ad.: Dolorosa per i tuoi cari, e per me soprattutto e per i figli, che abbiamo in comune questo lutto.

Al.: Lasciatemi, basta, lasciatemi. Stendetemi, non mi reggo più in piedi. La morte è vicina, e una notte buia mi si insinua negli occhi. Figli, figli miei, vostra madre non è più. Addio, possiate vedere in letizia la luce del sole.

Ad.: Ahimè, dolorosa è questa parola che sento, peggiore per me di ogni morte. In nome degli dei non osare abbandonarmi, in nome dei figli che rimarranno orfani. Se tu muori io non posso sopravvivere; in te sta che io viva o non viva, perché io adoro il tuo amore.

Al.: Admeto, tu vedi qual è la mia condizione; prima di morire voglio dirti le mie volontà. Io ti ho reso onore fino al punto di farti vivere a prezzo della mia vita, e muoio per te, mentre avrei potuto non morire e prendermi per marito un altro Tessalo, chi volevo, e abitare una casa prospera e regale. Non ho voluto vivere senza di te con i figli orfani, e non ho risparmiato la mia giovinezza, pur avendo la possibilità di trascorrerla in letizia. Ma tuo padre e tua madre sì ti hanno abbandonato, quando erano arrivati a un punto della vita in cui sarebbe stato bello per loro morire, bello salvare un figlio e morire gloriosamente. Avevano te solo, e dopo la tua morte non avevano speranza di generare un altro figlio. E io sarei vissuta e tu con me per tutto il tempo che ci restava, e non saresti rimasto senza la tua donna, a piangere e ad allevare figli orfani. Ma qualcuno degli dei ha voluto che così fosse, e sia. Tu però ricordati quello che mi devi: sì, ti farò una richiesta, non dello stesso valore, perché niente vale quanto la vita, ma giusta: lo riconoscerai anche tu che non ami meno di me i nostri figli, saggio come sei. Lascia che siano loro i padroni della mia casa, non sposare un'altra donna, una matrigna che, peggiore di me, per invidia metterà le mani addosso a me e ai tuoi figli. Non farlo, te ne prego: la matrigna è sempre nemica ai figli di primo letto, è una vipera. E certo tu, Admeto il maschio ha nel padre una valida difesa, ma tu, figlia mia, come potrai avere un'adolescenza felice? Come sarà con te la moglie di tuo padre? Non sia mai che sporga sul tuo conto voci caluniose e, nel fiore dell'età, distrugga le tue speranze di nozze. Le tue nozze non le celebrerà

tua madre, non ti assisterà nei tuoi parti, quando niente è più dolce di una madre. Devo morire, e questo succederà non domani o dopodomani, ma subito sarò fra quelli che non sono più. Addio, siate felici; e tu, Admeto, puoi vantarti di aver avuto la migliore delle donne, e voi, vostra madre.

Co.: Abbi fiducia, non esito a parlare per lui. Lo farà, se non ha perso la ragione.

Ad.: Lo farò, non temere. Poiché t'ho avuta da viva, anche da morta sarai la mia sola donna. Nessun'altra Tessala al tuo posto mi chiamerà suo marito; nessuna ha stirpe così nobile e così splendida bellezza. E non voglio altri figli; chiedo agli dei d'aver gioia da questi, perché da te non l'ho più. Porterò il tuo lutto non per un anno, ma finché durerà la mia vita, odiando mio padre e detestando mio padre, che mi volevano bene a parole, non a fatti. Tu per la mia vita hai dato quello che avevi di più caro, e mi hai salvato. Come posso non piangere, perdendo una tale sposa? Farò cessare i banchetti e le brigate dei bevitori, le corone di fiori, i canti che riempivano la mia casa. Non sarei più capace di toccare la cetra, né di sollevare il mio animo al suono del flauto. Andandotene, hai tolto alla mia vita ogni gioia. Effigiato da una mano sapiente d'artista, il simulacro del tuo corpo verrà collocato sul letto, e gettandomi sopra, e abbracciandolo e invocando il tuo nome, mi parrà di avere tra le braccia la mia donna, senza averla: fredda gioia, lo so, ma pure capace di alleviare il peso dell'anima. E tu verrai nei miei sogni a consolarmi. È dolce vedere anche in sogno i nostri cari, per il tempo che si può. Se avessi la voce e il canto di Orfeo, e potessi incantare la figlia di Demetra e il suo sposo, scenderei, e non mi tratterrebbe il cane di Plutone né il vecchio traghettatore piegato sul remo, prima di riportare alla luce la tua vita. Ma tu aspettami là quando morirò; prepara la casa sapendo che l'abiteremo insieme. Sì, darò ordine a loro di essere sepolto nella tua stessa bara, il mio fianco accanto al tuo fianco. Neanche da morto voglio essere separato da te, che sola mi fosti fedele.

Co.: Anche noi porteremo da amici il lutto per lei: ne è ben degna.

Al.: Figli miei, avete sentito vostro padre: non sposerà un'altra donna, non mi farà offesa.

Ad.: Lo confermo, e sarà così.

Al.: A queste condizioni ricevi i figli dalle mie mani. Ad.: Li ricevo, caro dono da cara mano.

Al.: Sii tu per loro adesso anche madre.

Ad.: Dovrò esserlo, perché restano senza di te.

Al.: Figli, quando avrei voluto vivere, vado sottoterra. Ad.: Che farò senza di te?»

I medesimi contenuti espressi dalla serva si ripetono nelle prime battute del dialogo, che, come già si è notato, costituisce un amebeo lirico-epirrematico; a questa prima sezione in metri lirici (vv. 244-79) segue la *rhexis* di Alceste in trimetri giambici (vv. 280 -325): la differenziazione stilistico-metrica dei due momenti non è casuale ma risponde ad una precisa scelta drammaturgica. La prima fase della produzione euripidea, che va dall'*Alceste* alle *Troiane*, è infatti caratterizzata da questo procedimento, che diviene un vero e proprio modello strutturale: a una fase 'irrazionale', di intensa agitazione emotiva, rappresentata dallo schema lirico, ne segue una di maggior calma e razionalità nella quale il personaggio femminile prende coscienza della propria situazione attraverso una *rhexis* che può essere infatti definita «riflessiva»¹³⁸. Può essere interessante notare i diversi incipit dei due momenti, a esempio di quanto appena detto: la prima battuta proferita da Alceste non appena uscita sulla scena è un saluto al sole, dal quale traspare il delirio di cui è preda la moribonda (vv. 244-5); seguono altre immagini quasi oniriche: Alceste vede avvicinarsi la barca di Caronte, giunto per trascinarla agli Inferi e sente la morte sempre più vicina.

A questo punto è importante soffermarsi sulla preghiera che Admeto rivolge con angosciata insistenza alla sposa, ovvero di non abbandonarlo; il verbo utilizzato per esprimere l'abbandono è *προδίδωμι* (v. 202 *μη προδοῦναι λίσσεται*; v. 250 *μη προδοῖς*; v. 275 *τληῖς με προδοῦναι*) il quale era già ricorso all'interno del dramma, ma con un diverso significato. È evidente come la polisemia e l'ambiguità del linguaggio siano fondamentali in un teatro che possiamo definire essenzialmente 'di parola', tanto che si può forse sostenere che l'attore greco si esercitava «not in interpretation but in rhetorical performance»¹³⁹.

Nell'allocuzione al letto Alceste sottolinea come si sia rifiutata di tradire il talamo – nella sua accezione simbolica – e il marito, con le parole (vv. 180-1):

¹³⁸ Per ulteriori approfondimenti cfr. Di Marco 2000, p. 226.

¹³⁹ Cfr. Dale 1966, p. XXVIII.

προδοῦναι γάρ σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν θνήσκω·

Grube (1961, p. 133) definisce il verbo προδοῦναι «a strong word» ed evidenzia come esso venga impiegato nei due diversi contesti «in the opposite sense». Se per Admeto esso significa ‘abbandonare’, ed assume una sfumatura fortemente patetica nel momento in cui egli è messo di fronte all’ineluttabilità della perdita, Alcesti non lo usa con questa intenzione ma con quella di ‘tradire’: «muoio rifiutandomi di **tradire** te e mio marito». Il significato attribuito dalla donna al verbo credo trovi una forte corrispondenza nell’*incipit* della *rhexis* riflessiva (vv. 280-6).

Innanzitutto, è opportuno notare la differenza con il registro lirico di cui si è parlato prima; al cambiamento di metro è parallelo il mutamento del temperamento di Alcesti: invece di invocare il sole si rivolge direttamente al marito e afferma con una certa sicurezza di volergli esprimere le sue volontà prima di morire. La paura e l’angoscia della morte sembrano essersi dissolte per dare spazio a un momento di lucida riflessione.

Si può forse notare come il senso di ‘tradire’ assunto da προδίδωμι sia legato all’altra importante affermazione fatta da Alcesti in questo discorso: la donna motiva il suo sacrificio dicendo al marito ἐγώ σε πρεσβεύουσα, ovvero evidenziando il fatto che con la sua morte gli renda onore; relativamente a questa riflessione è opportuno fare una considerazione temporale sui verbi usati: se καταστήσασα è un participio aoristo, πρεσβεύουσα invece è un participio presente: il tempo presente indica fortemente l’elemento fondamentale su cui si basa il morire di Alcesti. Secondo Dale (1966, p. XXVI) questa affermazione deve essere considerata come «counting you more important than myself», «putting you first» e mostrerebbe quindi come Alcesti sia innamorata di Admeto; sebbene non sia la donna il personaggio su cui si incentra il dramma euripideo, questo non vuol dire che il tragediografo abbia voluto omettere del tutto il tema amoroso. Tuttavia, mi sembra interessante fare un’altra considerazione; sempre Dale (1966, p. XXV) sottolinea come «the bitter lesson Admetus learns in his ἄρτι μανθάνω» sia «‘I see now that Alcestis in dying is better off than I’m living, since I have lost my happiness and my reputation’»: è opportuno soffermarsi proprio su quest’ultimo punto, la reputazione.

Alcesti all’interno del dramma viene presentata come caratterizzata dall’ ἀρετή

(v. 83 ἀρίστη γυνή; v. 152 ἀρίστη; v. 235 ἀρίσταν γυναῖκα; v. 241 ἀρίστης ἀλόχου); già nell'*Iliade* (II, 715) la donna era stata caratterizzata da questo aggettivo relativamente all'aspetto esteriore:

Ἄλκηστις Πελῖαιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστη.

«Alceste, la prima per bellezza fra le figlie di Pelia.»

Secondo Pattoni (2006, pp. 14-5), Euripide avrebbe voluto 'correggere' Omero spostando l'attributo dall'ambito estetico a quello ideologico; Alceste rappresenterebbe in questo modo un personaggio «autenticamente tragico», a cui il tragediografo applica moduli espressivi che nella letteratura precedente avevano caratterizzato personaggi eroici, come ad esempio Patroclo ed Ettore nell'*Iliade*, ovvero quei personaggi per i quali era più evidente lo sviluppo tragico. Sempre secondo Pattoni (*ibid.*) l'intera tragedia rappresenterebbe un sistematico ribaltamento dei codici eroico-aristocratici che caratterizzavano l'epos e la tragedia anteriore a quella euripidea. È evidente come per la studiosa sia proprio Alceste protagonista della tragedia, volta, quest'ultima, ad esaltarne e metterne in luce la virtù e il valore. Mi sembra che possa essere forse affermato proprio il contrario; sarà a questo proposito opportuno ricordare che cosa significassero l'ἀρετή e la τιμή nella civiltà greca.

Il termine ἀρετή significa 'valore', 'virtù'; per mezzo di essa il cavaliere realizzava l'ideale della sua categoria, distinguendosi allo stesso tempo dai suoi pari; per questo, attraverso l'ἀρετή, il singolo si distingueva in quanto tale oltre che adattarsi al giudizio della comunità. Le ricompense alla dimostrazione dell'ἀρετή sono fin nella più tarda età classica la gloria e l'onore; la τιμή, dunque, era di fondamentale importanza, in quanto onore che la comunità riconosceva al singolo. Per questo, fin dalla fanciullezza, il nobile doveva vivere pensando alla gloria e all'onore, per far sì che gli altri gli portino rispetto e lo ritengano degno; l'onore viene dunque a costituire l'essenza stessa dell'uomo, privato della quale perde inevitabilmente la sua esistenza morale: la τιμή, dunque, è «ancor più importante della vita; per la gloria e per l'onore il nobile mette in

gioco la vita stessa»¹⁴⁰. Anche Dodds (1978, p. 30) si sofferma sul concetto di τιμή all'interno della società omerica, definita «civiltà di vergogna»; questa definizione è esemplificativa del fatto che per l'uomo omerico il bene supremo consiste nel possesso della τιμή, la «pubblica stima». Ne deriva, quindi, che la forza morale più potente per l'uomo non è il timor di Dio, bensì ἰσθμός, ovvero il rispetto dell'opinione pubblica.

Alla luce di questa analisi risulta evidente il paradosso del dramma, il punto fondamentale per evidenziare come Admeto sia un personaggio a tutti gli effetti tragico: morendo fisicamente Alceste 'rende onore' al marito, che, con la morte della moglie, perde però completamente tale onore, spezzando quindi la sua esistenza morale. Il fatto che ad Alceste siano attribuiti proprio quei valori sui quali si sarebbe dovuta basare la vita di Admeto, mette in evidenza come egli, ora, si trovi a vivere «per il tempo che gli resta una vita indegna di essere vissuta», come recita il Coro ai vv. 242-3; per questo trovo pertinente l'analisi della Dale relativamente al valore dell'ἄρτι μανθάνω.

Paduano (1968, p. 2), invece, interpreta questo passo in modo diverso, sostenendo che quando Alceste parla del suo sacrificio i termini che utilizza facciano pensare in primo luogo a un rapporto di rispetto e venerazione più che strettamente sentimentale; per lo studioso la sostituzione dei termini dell'onore a quelli dell'amore trova la sua motivazione nell'atteggiamento tipico della civiltà dell'onore, che dà alla reputazione un valore ontologico: «Così l'onore diventa una forma capace di esprimere i più diversi contenuti sentimentali».

È fondamentale sottolineare come Paduano (1968, p. 40) intenda infatti *Alceste* quale tragedia d'amore e veda dunque il sacrificio dell'eroina come dettato unicamente da tale sentimento (p. 40): «l'amore assurdo e travolgente per Admeto è posto insieme alla tematica basilare della tragedia e la informa: la tragedia non esisterebbe se non esistesse. Sappiamo che il tema erotico era lo spunto predominante del mito; e non c'è ragione di dire che Euripide abbia declassato il motivo, o lo abbia sostituito»; in particolare, secondo lo studioso, non si deve sopravvalutare un presunto silenzio, dal momento che, in contrapposizione con i genitori di Admeto, la prova dell'amore di Alceste

¹⁴⁰ Per ulteriori approfondimenti cfr. Snell 2002, pp. 233-4.

è data “a fatti” e non “a parole”.

La critica di Paduano è rivolta agli studiosi che hanno visto l’assenza di parole d’amore da parte di Alceste come prova dell’assenza dell’amore quale movente del sacrificio; Paduano al contrario lo reputa la *condicio sine qua non* della stessa tragedia, e la sua tesi troverebbe un’inconfutabile prova proprio nel *Simposio* di Platone; scrive infatti Paduano (1968, p. 38):

«Io non credo alla possibilità di un “frintendimento romantico”¹⁴¹ da parte di Platone, e ritengo che la sua testimonianza sia un valido argomento esterno a favore della basilare natura erotica del mito di Alceste, accanto ad un altro argomento pure esterno: sulla base del materiale raccolto da Lesky e dal Megas ci si può facilmente rendere conto come nessuna redazione di leggenda prenda in considerazione componenti estranee al motivo amoroso». Sulla base di tale teoria, risulta evidente che per Paduano il momento centrale del dramma di Admeto sia la promessa di fedeltà anche dopo la morte della sposa: oltre ad essere centrale, la portata di tale elemento è per lo studioso anche rivoluzionaria, in quanto nella coscienza degli spettatori doveva avvenire subito un’associazione con il mito di Penelope; tuttavia scrive Paduano: «La prima differenza che balza agli occhi è che il rapporto fra i due sessi è stato invertito; [...] Da questo punto di vista la fedeltà dell’uomo ha un peso incalcolabilmente maggiore.»

A questo proposito, credo che si debbano fare delle riflessioni: se il tema della fedeltà di Admeto sarà un punto cardine delle riprese moderne, dal Seicento in poi, mi sembra che invece l’osservazione del critico possa essere riletta sotto un’altra luce.

A mio parere, il giuramento di Admeto anche in questo caso è un elemento teso a evidenziare la perdita di dignità da parte del personaggio, come finirà di dimostrare compiutamente con l’analisi del dialogo fra Admeto e Ferete, dove avviene un processo di scardinamento del γένος, cui dà inevitabilmente inizio proprio la morte di Alceste; in particolare è opportuno soffermarsi sul monito che la donna lancia al marito nell’ultima parte del loro dialogo (vv. 377-8): Admeto si assumerà dunque il ruolo di madre perché ‘necessario’; ma è evidente come questo non sia in alcun modo il ruolo richiesto a lui

¹⁴¹ Paduano cita Stumpo 1960, p. 105.

dalla società, all'interno della quale il re ha definitivamente perso la 'pubblica stima': Admeto non avrebbe dovuto accettare di assumere lo statuto di madre, ma avrebbe dovuto opporsi alla morte della moglie; solo il morire come era sua μοῖρα e non permettere che Alceste morisse al suo posto non gli avrebbe fatto perdere la sua reputazione e il suo onore. A questo proposito, appare istruttivo fare un breve confronto con il celebre dialogo fra Ettore e Andromaca, nel VI Canto dell'*Iliade*; la donna, messa di fronte all'atroce prospettiva di poter perdere il marito, cerca di persuaderlo a non tornare a combattere e gli ricorda l'importanza che egli ha nella sua vita (vv. 429-30):

Ἔκτορ ἀτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
ἦδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης·

«Ettore, tu sei per me **padre** e nobile **madre** e **fratello**, tu sei il mio sposo fiorente.»

Come Admeto dovrà ora essere 'madre' per i suoi figli, allo stesso modo Ettore ricopre nei confronti della moglie, non solo il ruolo di marito, ma anche quello di madre e fratello. Tuttavia, completamente differente è la posizione che l'eroe omerico assume di fronte al dolore della moglie, ma soprattutto di fronte alla τιμή che gli è propria (vv. 441-3):

ἦ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει γύναι: ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους,
αἶ κε κακὸς ὧς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο·

«Donna, anch'io, sì, penso a tutto questo; ma ho troppo rossore dei Teucri, delle Troiane lungo peplo, se resto come un vile lontano dalla guerra.»

Il ruolo principale cui deve attenersi Ettore è quello di nobile combattente in difesa della sua patria: nella 'società di vergogna' all'eroe non è concesso di rimanere lontano dalla guerra e pertanto i ruoli che riveste nella vita di Andromaca sono inevitabilmente

secondari rispetto a quelli cui deve rimaner fedele agli occhi della società; tali sarebbero dovuti essere l'atteggiamento e il senso morale di Admeto, ma egli non ne è ancora consapevole.

Mi sembra che il confronto offerto da Paduano fra Penelope ed Admeto trovi qui un forte corrispettivo con quello fra lo stesso Admeto e Andromaca; ad essere davvero fedele è Alcesti, come si è visto analizzando la valenza del verbo *προδοῦναι*, non Admeto. La promessa di Admeto, con la seguente immagine della statua con le fattezze della moglie, doveva anzi risultare un elemento volto a suscitare il riso, a tratti grottesco, come altre componenti presenti in questo dramma – come, ad esempio, la stessa figura di Eracle, di cui si tratterò più avanti - che portano a interrogarsi sulla questione del genere di questa tragedia; l'argomento verrà approfondito nel prossimo capitolo.

Contro la posizione di Paduano è anche Amoroso (1976, p. 30), che sostiene che al lettore scevro da pregiudizi il sacrificio della donna non appare in alcun passo come determinato dall'amore o dalla passionalità: «Alcesti muore per affermare la dignità di madre nonché la sua funzione educativa e affettiva in una società in cui si pensa che è il padre che genera, secondo il famoso verso di Eschilo [...]» e quindi è necessario riconoscere nella decisione di Alcesti «una concezione individuale e civile del sacrificio come chiave rivoluzionaria di situazioni altrimenti insolubili; coscienza quindi del proprio eroismo e calcolata convinzione della sua necessità»; per Amoroso quindi Euripide solleciterebbe a una riflessione sul problema sociale del ruolo della donna e proprio l'ἄρτι μανθάνω verterebbe su un qualcosa di più profondo che la considerazione di Admeto sul perpetuarsi della sua infelicità (ibid. p. 32): «Admeto capisce a sue spese che Alcesti ha rifiutato di rimanere vedova come le sarebbe toccato per lasciare lui in quella condizione dolorosa solitamente riservata alle donne e che il suo sacrificio non è un atto d'amore, ma un esempio, un'indicazione».

Trovo che la tesi di Amoroso sia piuttosto audace, ma molto interessante e che non si discosti completamente dalla mia nell'evidenziare come il movente principale del sacrificio non sia l'amore, ma piuttosto il fatto che a Euripide preme mettere in evidenza la manchevolezza di Admeto rispetto ad ogni ruolo che gli sarebbe proprio.

Tuttavia, come dimostrato dall'analisi drammaturgica, la morte di Alcesti non può

essere considerata, a mio parere, il momento centrale del dramma; o meglio, lo è nella misura in cui intendiamo l'innovazione drammaturgica che comporta. Andiamo avanti nella lettura della tragedia per capire le ragioni di tale affermazione.

Il Coro, dopo aver ricordato ad Admeto l'ineluttabilità della morte (vv. 416-9), rimane solo sulla scena e tesse l'elogio funebre di Alcesti, personalizzato e quindi ancor più patetico. È interessante notare come la presenza del Coro non sia, tuttavia, ancora giunta ad adempiere alla tradizionale funzione consolatoria, tipica di molti Cori all'inizio della tragedia; si deve la sua mancata realizzazione nella *parodo* all'assenza in scena degli attori¹⁴². Anche nel momento che dovrebbe essere di massima drammaticità, il Coro aspetta ancora a porgere parole di conforto ad Admeto; si può supporre che questa sia una precisa scelta drammaturgica di Euripide, che intende accrescere la tensione patetica nella misura in cui inizia a crescere per Admeto la consapevolezza della perdita subita. Il fatto che il Coro, nel momento della morte, abbia solo il ruolo di evidenziare la forza della Necessità e la grandezza della defunta, non può che acuire la dolorosità del processo cui è destinato Admeto, il processo di conoscenza cui è chiamato l'eroe tragico; l'elogio di Alcesti chiaramente mette in luce la donna, ma ancora una volta in forma indiretta: è chiaro come questa sia sempre una precisa scelta drammaturgica di Euripide, che delinea il personaggio femminile in funzione della caratterizzazione di Admeto.

Morta Alcesti, esce in scena Eracle, del cui arrivo si erano ormai perse le speranze; il semidio giunge in Tracia per affrontare l'ottava fatica e ignaro dell'accaduto si accinge a chiedere ospitalità all'amico. Admeto vuole celare la verità all'eroe per non fargli rifiutare di essere ospitato e l'equivoco su cui basa il dialogo con Eracle, che concerne i diversi punti di vista riguardo la natura della moglie in rapporto al marito, verranno ripresi da Euripide con un abile gioco di parole anche nel dialogo fra Admeto e Ferete, di cui anticiperò i versi in questione per una maggiore chiarezza espositiva.

Eracle, arrivato presso la reggia di Admeto, vede i segni di lutto e domanda al re chi sia venuto a mancare; si svolge allora tra i personaggi il seguente dialogo, di cui riporto i vv. 530- 33:

¹⁴² Cfr. Pattoni 1990, p. 116.

Ηρ. τί δῆτα κλαίεις; τίς φίλων ὁ κατθανών;
Αδ. γυνή· γυναικὸς ἀρτίως μεμνήμεθα.
Ηρ. ὀθνεῖος ἢ σοὶ συγγενῆς γεγῶσά τις;
Αδ. ὀθνεῖος, ἄλλως δ' ἦν ἀναγκαία δόμοις.»

ER.: «Perché piangi dunque? Chi ti è morto dei tuoi cari?»

AD.: «Una donna; poco fa parlavamo di una donna.»

ER.: «Estranea o consanguinea?»

AD.: «Estranea, ma legata a questa casa.»

Alcesti è definita ὀθνεῖος, ovvero «estranea»: vige dunque il principio giuridico per il quale la moglie non è συγγενῆς, 'parente' del marito: come osserva Paduano (2006, p. 98, n. 96) il dialogo è incentrato sull'ambiguità, e dunque sull'«ironia tragica»: Admeto, facendo riferimento al γένος, riesce a nascondere la morte della moglie senza dover mentire; tuttavia è evidente come le parole di Admeto assumano un altro senso per Eracle, che rimane l'unico all'oscuro della situazione: il re può ospitarlo senza che nel semidio nascano sensi di colpa.

Il medesimo principio giuridico pare essere presente anche nelle parole con cui Ferete si rivolge al figlio: (vv. 730-3):

ἄπειμι· θάψεις δ' αὐτὸς ὦν αὐτῆς φονεύς,
δίκας δὲ δώσεις σοῖσι κηδεσταῖς ἔτι·
ἢ τᾶρ' Ἄκαστος οὐκέτ' ἔστ' ἐν ἀνδράσιν,
εἰ μή σ' ἀδελφῆς αἷμα τιμωρήσεται.

«Me ne vado, me ne vado, e tu seppellisci pure quella che hai assassinato, ma dovrai risponderne ai suoi parenti. Non è un uomo Adrasto se non vendicherà su di te la sorella.»

È evidente, infatti, come alla base del discorso di Ferete vi sia sempre la concezione secondo la quale la moglie non è parente del marito: Admeto dovrà rispondere ai parenti della sposa, e aspettarsi che essi la vogliano vendicare. Tale questione, oltre ad essere alla base di entrambi i dialoghi, trova un forte corrispettivo tematico in un'altra tragedia, le *Eumenidi* di Eschilo. In questo dramma, il dialogo fra il Coro di Erinni ed Apollo verte proprio sulla contestazione del dio del rapporto di sangue, del γένος, impersonato dal rapporto madre-figlio, e di conseguenza sulla contestazione del principio giuridico per il quale la donna non è 'parente' del marito, non è ὄμαιμος. Può essere interessante, a questo proposito, riportare il dialogo che ha luogo fra il dio e il Coro (vv. 210-8):

XO. τοὺς μητραλοίας ἐκ δόμων ἐλαύνομεν. 210

ΑΠ. τί γάρ, γυναικὸς ἦτις ἄνδρα νοσφίσει;

XO. οὐκ ἂν γένοιθ' ὄμαιμος αὐθέντης φόνος.

ΑΠ. ἢ κάρτ' ἄτιμα καὶ παρ' οὐδὲν ἠργάσω

Ἥρας τελείας καὶ Διὸς πιστώματα·

Κύπρις δ' ἄτιμος τῶιδ' ἀπέριπται λόγῳ, 215

ὅθεν βροτοῖσι γίγνεται τὰ φίλτατα.

εὐνή γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μόνσιμος

ὄρκου ὅστι μείζων τῆι δίκῃ φρουρουμένη.

CO.: «Noi cacciamo i matricidi dalle case.»

AP.: «Che dire allora di una donna che uccida lo sposo?»

CO.: «Ella non verserebbe, uccidendo di sua mano, sangue di consanguinei.»

AP.: «Privi di ogni onore e senza valore tu consideri i patti di fedeltà di Hera Pronuba e Zeus. Da questo tuo ragionare viene come scacciata via, vilipesa, Cipride, dalla quale nascono ai mortali le gioie più care. Il talamo nuziale è vincolo più forte di un giuramento, e giustizia lo protegge.»

Per comprendere la posizione di Apollo è necessario intendere correttamente il significato di τὰ φίλτατα, e per farlo bisogna soffermarsi sulle valenze che la φιλότης assumeva già nella cultura greca arcaica; come sostiene Tosi (2012, p. 873) «tale termine

fa infatti riferimento a un rapporto simmetrico, basato su un preciso contratto, ed è appunto l'elemento contrattuale quello fondamentale ed originario»; se il matrimonio, quindi, diviene il simbolo di un'alleanza di φιλότης fra due individui, è evidente come la fiducia sia un elemento fondamentale di questo impegno reciproco, tale perciò da renderlo più forte del giuramento: quest'ultimo, difatti, coinvolge soggetti fra loro estranei cui manca la fiducia reciproca insita invece nel rapporto di φιλότης (*ibid.*). Con φίλτατα, quindi, Apollo vuole intendere che «il legame di cui è garante Cipride è per i mortali non solo quello più piacevole ma anche quello più stretto e sacrale»¹⁴³

Secondo tale concezione, il matrimonio è amore paritario basato su un contratto e l'omicidio del marito è quindi più contro giustizia di quello di un figlio. Diversamente, è evidente come la concezione delle Erinni trovi una perfetta corrispondenza in quella di Ferete, quando incolpa Admeto di aver assassinato la moglie, non legata a lui da nessun vincolo di parentela. Alla luce di questa analisi mi sembra si possa avanzare un'altra considerazione relativamente al valore simbolico assunto dal talamo e al significato del verbo προδίδωμι ad esso riferito (vedi *supra*); il letto nuziale potrebbe essere 'correlativo materiale' non tanto per Admeto quanto per il legame matrimoniale, inteso appunto come rapporto fondato sulla φιλότης, e dunque sulla fiducia. In questo senso credo si spiegherebbe appieno l'uso del verbo nella sua accezione di 'tradire': Alcesti non può tradire la fiducia alla base del vincolo più stretto e sacrale che legghi due individui ed è quindi lei ad essere fedele a fatti e non a parole. Ma torniamo alla trama: grazie all'equivoco Admeto ha tranquillizzato Eracle e ha dato disposizioni ai servi per i preparativi; il Coro si trova a svolgere un'altra funzione significativa nei confronti del personaggio: quella del rimprovero, scatenata dallo stupore per la scelta di Admeto di ospitare Eracle; tuttavia lo stupore quasi indignato nei confronti del sovrano lascia trapelare l'ansia degli anziani uomini, preoccupati per la sua reazione e per la sua capacità di gestire la perdita della moglie (vv. 551-2 e vv. 560-1):

τί δρᾶις; τοσαύτης συμφορᾶς προσκειμένης,
Ἄδμητε, τολμᾶις ξενοδοκεῖν; τί μῶρος εἶ;

¹⁴³ Per ulteriori approfondimenti cfr. Tosi 2012, p. 83.

[...]

πῶς οὖν ἔκρυπτες τὸν παρόντα δαίμονα, 160
φίλου μολόντος ἀνδρὸς ὡς αὐτὸς λέγεις;

«Che fai? Con una disgrazia così grande accogli ospiti Admeto? Sei pazzo?» [...]

«Ma se è un amico, come dici, perché gli hai nascosto la tua situazione?»

Non appena Admeto si giustifica mettendo in evidenza l'importanza dell'ospitalità, valore cui egli non può venir meno, il Coro pare rassicurato e si esprime in un canto dove elogia la casa «sempre ospitale e liberale» del suo signore (vv. 569-605). Paduano definisce questo canto come un idillio del soggiorno di Apollo, premessa del futuro soggiorno di Eracle, entrambi fonte di salvezza¹⁴⁴; attraverso il ricordo del soggiorno di Apollo, già menzionato dallo stesso nel prologo, viene messa in luce l'ospitalità di Admeto, a mio parere fulcro dell'intero intervento del Coro, che conclude il canto con le seguenti parole riferite al sovrano (vv. 597- 605):

καὶ νῦν δόμον ἀμπετάσας
δέξατο ξεῖνον νοτερῶι βλεφάρωι,
τᾶς φίλας κλαίων ἀλόχου νέκυν ἐν
δώμασιν ἀρτιθανῆ· τὸ γὰρ εὐγενὲς 600
ἐκφέρεται πρὸς αἰδῶ.
ἐν τοῖς ἀγαθοῖσι δὲ πάντ' ἔνε-
στιν· σοφίας ἄγαμαι.
πρὸς δ' ἐμᾶι ψυχᾷ θράσος ἦσται
θεοσεβῆ φῶτα κεδνὰ πράξειν. 605

«Anche adesso ha aperto la sua casa e ha accolto l'ospite con gli occhi umidi, piangendo in casa la salma della sua povera moglie. La nobiltà propende verso la virtù: nei buoni c'è ogni saggezza. Io lo ammiro, e nel mio cuore ho fiducia che un uomo così avrà fortuna».

¹⁴⁴ Cfr. Paduano 2006, p. 105, n. 102.

All'elogio del Coro della virtù di Admeto, segue quello che, a mio parere, è il momento fondamentale per intendere la drammatizzazione del mito operata da Euripide.

A rendere Admeto consapevole, più che la morte della donna, è il dialogo con l'anziano padre, definito dalla Dale (1966, p. XXV) «the mounthpiece of truth»; è grazie alle parole di Ferete che Admeto può arrivare a una lucida riflessione. Come già detto precedentemente, il dialogo si svolge nel momento in cui Admeto sta trasportando il corpo di Alceste seguito dal corteo funebre: Admeto si rivolge al Coro perché dia l'estremo saluto alla defunta, quando l'azione viene nuovamente sospesa dall'arrivo di Ferete, che vorrebbe prendere parte alla processione per rendere omaggio alla morta. Tuttavia, segue l'alterco fra lui ed Admeto, durante il quale il cadavere di Alceste continua a rimanere sulla scena; verrà portato definitivamente via solo alla fine di esso, avviandosi verso lo spazio extra-scenico.

Non mi trovo concorde con Di Benedetto e Medda (1997, p. 294), secondo i quali «proprio la presenza del cadavere evidenzia gli aspetti più meschini della figura di Admeto in questa parte della tragedia»: credo che la presenza del cadavere in scena in questo episodio sia un elemento fortemente drammatico teso a mettere in luce non la meschinità di Admeto quanto piuttosto il forte momento di crisi in cui inizia a trovarsi il vero protagonista del dramma: infatti, questo elemento relativo alla messinscena, non è funzionale a caratterizzare in modo negativo né l'uno né l'altro personaggio, ma ad accrescere il *pathos* del momento chiave della tragedia. A conferma di questa ipotesi mi pare che possano essere anche i brevi intermezzi del Coro (vv. 673-4 e vv. 706-7), che cerca di calmare prima l'uno poi l'altro personaggio; è chiaro come questo sia un elemento funzionale alla ricerca di imparzialità, di assenza di giudizio; l'attenzione dello spettatore doveva essere focalizzata sulle ragioni esposte da entrambi, dal momento che proprio quelle di Ferete cominceranno a mettere in crisi Admeto.

Paduano (1968, p. 25) ritiene indubbio che al ritorno dalle esequie Admeto rifletta in modo critico sul proprio comportamento, «ma una discriminante che collochi tutti gli aspetti negativi del carattere di Admeto precedentemente alle esequie e tutti gli aspetti

positivi dopo, non regge, di fronte al fatto che [...] la scena si fonda per gran parte sulla ripresa e sull'approfondimento di temi già sperimentati nella scena della morte di Alcesti»; ho riportato l'opinione dello studioso per anticipare una questione che verrà meglio approfondita successivamente e che, in parte, ho già accennato al capitolo relativo all'avventura del personaggio: sebbene la querelle sul problema etico di Admeto sarà di fondamentale importanza per comprendere modifiche apportate nella trama dai librettisti di Sei-Settecento (ove sarà sentito come necessario decolpevolizzare Admeto, secondo un'esigenza moralizzante), è lungi dalla volontà di Euripide dare un giudizio di tipo morale sul personaggio; evidenziare le sfaccettature di un personaggio ed evidenziarne quello che per me è un percorso evolutivo, non significa dare su di esso un giudizio.

Ferete, dunque, si presenta al figlio per porgere l'ultimo saluto alla defunta, ma Admeto, irato per il fatto che non sia stato l'anziano padre a sacrificarsi, gli chiede di andarsene e mette addirittura in dubbio la sua paternità (vv. 636-47):

οὐκ ἦσθ' ἄρ' ὀρθῶς τοῦδε σώματος πατήρ,
οὐδ' ἢ τεκεῖν φάσκουσα καὶ κεκλημένη
μήτηρ μ' ἔτικτε, δουλίου δ' ἀφ' αἵματος
μαστῶι γυναικὸς σῆς ὑπεβλήθην λάθραι.
ἔδειξας εἰς ἔλεγχον ἐξελθὼν ὃς εἶ, (640)
καὶ μ' οὐ νομίζω παῖδα σὸν πεφυκέναι.
ἦ τᾶρα πάντων διαπρέπεις ἀψυχίαι,
ὃς τηλικόσδ' ὦν καπὶ τέρμ' ἦκων βίου
οὐκ ἠθέλησας οὐδ' ἐτόλμησας θανεῖν
τοῦ σοῦ πρὸ παιδός, ἀλλὰ τήνδ' εἰάσατε 645
γυναῖκ' ὀθνεῖαν, ἣν ἐγὼ καὶ μητέρα
καὶ πατέρ' ἄν ἐνδίκως ἄν ἠγοίμην μόνην.

«Tu non sei il mio vero padre, e quella che dice d'avermi partorito e si chiama mia madre non mi ha partorito davvero: sono nato da sangue servile e sono stato accostato al seno di tua moglie. Venuto alla prova hai mostrato chi sei, e non ritengo di essere nato tuo figlio. Tra tutti tu brilli per vigliacchieria, tu che arrivato a quars'età non hai

voluto, non hai saputo morire per tuo figlio, e **avete lasciato morire una donna estranea, che a buon diritto io considero padre e madre**, lei sola.»

Le parole di Admeto risultano estremamente interessanti alla luce delle considerazioni fatte precedentemente: vediamo infatti nuovamente ribadito il concetto per cui Alceste è una «donna estranea» e avviene quel processo di scardinamento del γένος cui aveva dato inizio la morte della donna; appare ora quanto mai eloquente il confronto fatto prima fra il monito che Alceste lancia al marito prima di morire e il celebre dialogo fra Ettore e Andromaca. Infatti, se già si era notato come Admeto, assumendosi al contempo il ruolo di padre e madre, si allontani dal ruolo che è a lui richiesto dalla società, definendo ora Alceste «padre e madre» porta a compimento tale processo di rottura, acuito dalle parole con cui si congeda malamente dal padre, rifiutando la casa paterna (vv. 734-8):

ἔρρων νυν αὐτὸς γῆ ξυνοικήσασά σοι,
ἄπαιδε παιδὸς ὄντος, ὥσπερ ἄξιοι, 735
γηράσκειτ'· οὐ γὰρ τῶιδ' ἔτ' ἐς ταῦτὸν στέγος
νεῖσθ'· εἰ δ' ἀπειπεῖν χρῆν με κηρύκων ὕπο
τὴν σὴν πατρίαν ἐστίαν, ἀπεῖπον ἄν

«Va' alla malora tu e quella che vive con te, invecchiate senza figli, anche se un figlio lo avete: non verrete più a casa mia, e se dovessi ripudiare ufficialmente la tua casa paterna, lo farei.»

Tuttavia, nel momento della morte della moglie Admeto non era ancora consapevole di ciò che stava accadendo: sarà proprio l'ultima parte del dialogo con il padre a presentare un momento di svolta di fondamentale importanza.

Infatti, se per Admeto il padre, «che fra tutti brilla di vigliaccheria» (v. 642: ἢ τᾶρα πάντων διαπρέπεις ἀψυχία), è venuto meno al suo ruolo genitoriale permettendo, pur così anziano, che si sacrificasse la giovane moglie, ben diversa è la posizione di Ferete, che ribatte in questo modo (vv. 681-6 e 696-705):

ἐγὼ δέ σ' οἴκων δεσπότην ἐγεινάμην
κάθρεψ', ὀφείλω δ' οὐχ ὑπερθνήσκειν σέθεν·
οὐ γὰρ πατρῶιον τόνδ' ἐδεξάμην νόμον,
παίδων προθνήσκειν πατέρας, οὐδ' Ἑλληνικόν.
σαυτῶι γὰρ εἴτε δυστυχῆς εἴτ' εὐτυχῆς 685
ἔφους· ἃ δ' ἡμῶν χρῆν σε τυγχάνειν ἔχεις.

[...]

εἴτ' ἐμὴν ἀψυχίαν
λέγεις, γυναικός, ὃ κάκισθ', ἠσσημένος,
ἢ τοῦ καλοῦ σοῦ προὔθανεν νεανίου;
σοφῶς δ' ἐφηῦρες ὥστε μὴ θανεῖν ποτε,
εἰ τὴν παροῦσαν κατθανεῖν πείσεις ἀεὶ 700
γυναῖχ' ὑπὲρ σοῦ· κἄιτ' ὀνειδίζεις φίλοις
τοῖς μὴ θέλουσι δρᾶν τάδ', αὐτὸς ὢν κακός;
σίγα· νόμιζε δ', εἰ σὺ τὴν σαυτοῦ φιλεῖς
ψυχὴν, φιλεῖν ἅπαντας· εἰ δ' ἡμᾶς κακῶς
ἐρεῖς, ἀκούσῃ πολλὰ κού ψευδῆ κακά. 705

«Io ti ho generato e allevato come il futuro padrone di questa casa, ma non ho il dovere di morire per te: non ho ricevuto dai miei antenati questa legge, che i padri muoiano al posto dei figli: non è usanza greca. Per te stesso sei nato, felice o infelice che tu sia, e quello che dovevi ricevere da me l'hai avuto [...] E proprio tu parli della mia vigliaccheria, tu, disgraziato, che sei di tanto inferiore alla donna che è morta per i tuoi begl'occhi? Oh, sei stato abile a trovare il modo di non morire mai, se convincerai a morire tutte le tue mogli, una dopo l'altra. E poi insulti i tuoi cari che non hanno voluto farlo, tu che sei così vile? Taci: pensa che se tu ami la vita l'amano tutti, e se mi dirai cose cattive, dovrai sentirne anche tu, e veritiere.»

Il dialogo fra Admeto e il padre si fa sempre più concitato e la struttura ad amebai ne è la conferma metrica (vv. 708-10):

Αδ. λέγ', ὡς ἐμοῦ λέξαντος· εἰ δ' ἀλγεῖς κλύων
τάληθές, οὐ χρῆν σ' εἰς ἔμ' ἐξαμαρτάνειν.
Φε. σοῦ δ' ἂν προθνήσκων μᾶλλον ἐξημάρτανον. (710)

Ad.: «Parla pure, dal momento che ho parlato anch'io. Se ti dispiace ascoltare la verità, non avresti dovuto mancare nei miei confronti.»

Fe.: «Avrei mancato di più a morire per te.»

Notiamo, innanzitutto, come il dialogo abbia inizio con un'altra ambiguità linguistica, che abbiamo già visto essere caratteristica della tragedia: vi è infatti un «cinico gioco sulla polisemia di ἀμαρτάνειν»; Admeto lo intende nel senso di «colpa morale», Ferete, invece, di «errore di valutazione»¹⁴⁵: Ferete è convinto di essere stato nel giusto decidendo di non morire per il figlio e il fatto che il sacrificio di un padre per il figlio non fosse consono alla mentalità greca aveva certamente un rilievo non indifferente; ma ancora più rilevante è la risposta che egli dà al figlio di fronte al suo rifiuto di onorarlo da morto (v. 726):

Κακῶς ἀκούειν οὐ μέλει θανόντι μοι.

«Da morto la cattiva fama non mi interessa.»

È un punto fondamentale questo, poiché evidenzia la situazione in cui si trova Admeto: egli è sopravvissuto alla propria morte e proprio per questo deve preoccuparsi della sua cattiva fama, con cui oramai dovrà convivere; è adesso che ha inizio la crisi del personaggio tragico, che comincerà ad acquisire consapevolezza della propria sorte.

Al contrario, Paduano ritiene che il dialogo fra Admeto e Ferete avvenga troppo tardi per avere un rilievo significativo nell'interpretazione della tragedia: egli, infatti, reputa che attribuirvi troppa importanza riduca il mito - e l'intero dramma - alla problematica morale. Secondo lo studioso, oltre a ciò, avviene anche una

¹⁴⁵ Cfr. Paduano 2006, p. 114, n. 117.

sopravvalutazione del tema dell'ospitalità: tale tematica svolgerebbe senz'altro una funzione importantissima, ma per il fatto che è subordinata al motivo centrale della tragedia, ovvero quello dell'amore; proprio la collocazione tardiva della scena di Ferete lo dimostrerebbe, così come l'idea secondo cui la scelta di Admeto di ospitare Eracle apparterrebbe a un regime idiosincratico o individuale.

Non mi trovo concorde, per diversi motivi: innanzitutto la teoria della collocazione tardiva della scena dell'alterco con il padre a sostegno di una priorità della scena del sacrificio trova un limite nel suo stesso mezzo di analisi: si può altrettanto dire, infatti, che la scena della morte avvenga troppo presto rispetto a quanto segue successivamente, e oltretutto è proprio dalla (e con la) scena della morte che Euripide opera importanti svolte drammaturgiche che caratterizzeranno il mito rispetto a tutte le versioni successive, come vedremo nel prossimo capitolo.

A proposito di svolte drammaturgiche, è proprio dopo l'alterco con il padre che ha luogo una delle più importanti innovazioni euripidee: l'uscita di Admeto e del Coro dalla scena, che verrà occupata dal personaggio di Eracle. È solo dopo la *metastasis* del Coro, seguito da Admeto, che Eracle, infatti, viene informato della vicenda luttuosa, e promette che porterà in salvo Alceste. Secondo Paduano, la conferma del forte investimento programmatico che Euripide ha riposto in questa innovazione si ricava proprio dalla presenza, nell'*Alceste*, di questa struttura condivisa con poche altre tragedie: infatti, la *metastasis* del Coro, espediente drammaturgico attraverso il quale a un certo punto della tragedia il Coro stesso esce di scena e vi rientra in seguito con la cosiddetta *epiparodo*, è fatto assai raro in tragedia¹⁴⁶.

Nella maggior parte dei drammi pervenuti, infatti, si può osservare come il Coro solitamente occupasse lo spazio scenico dell'orchestra per tutta la durata del dramma; solamente cinque sono le tragedie in cui si presenta questa svolta drammaturgica: nelle *Eumenidi* di Eschilo, nell'*Aiace* di Sofocle, nel *Reso* pseudo-euripideo e nei due drammi euripidei *Elena* e *Alceste*, per l'appunto¹⁴⁷.

È opportuno analizzare alcuni elementi che permettono di chiarificare meglio la

¹⁴⁶ Cfr. Paduano 2006, pp. 28-9.

¹⁴⁷ Per ulteriori approfondimenti cfr. Di Benedetto - Medda 1997, pp. 239-40.

scelta drammaturgica dell'uscita del Coro. Innanzitutto, a eccezione del *Reso*, in tutti gli altri casi lo spazio scenico, privo della presenza del Coro, è sfruttato da un attore che recita un monologo; dovevano essere state di grande impatto emotivo sia la sortita del Coro, sia la sua seconda uscita in scena: come sostiene Di Marco, infatti, i tragediografi erano ben consapevoli delle potenzialità spettacolari implicite in una seconda uscita dei coreuti, soprattutto se modulato secondo movimenti più ricchi e vari di quelli adottati per la parodo¹⁴⁸; e questo è evidente in particolar modo nelle *Eumenidi*, nell'*Aiace* e nel *Reso*, dove l'*epiparodo* coincide con una scena di inseguimento o ricerca, e quindi di grande vivacità drammatica. Nelle *Eumenidi* e nell'*Aiace*, inoltre, la *metastasis* coincide con un vero e proprio cambio di luogo, tanto che si verificava proprio un veloce riassetto della scenografia e l'orchestra si trovava a rappresentare un luogo differente¹⁴⁹. Per quanto riguarda le altre tre tragedie prese ad esempio, invece, a giustificare l'*epiparodo* sarebbe per Di Marco una necessità tecnica: per consentire lo svolgersi di azioni che non devono avere testimoni, i coreuti abbandonano la scena; questo è in particolare evidente nella tragedia presa in esame, dove Eracle in questo modo può rendere lo spettatore partecipe della sua intenzione di salvare Alceste senza che lo vengano a sapere Admeto e il Coro¹⁵⁰.

Procediamo per ordine. Nel quarto episodio, subito dopo l'uscita del Coro e di Admeto, avviene la *rhexis* di un altro servo, il quale narra sbigottito dello sconveniente comportamento di Eracle nelle stanze degli ospiti; è come se l'ospite rappresentasse lo sconvolgimento in cui è preda la casa – e i valori ad essa legati – dopo la morte di Alceste, la cui caratterizzazione avviene dunque per contrasto (vv. 765-72):

καὶ νῦν ἐγὼ μὲν ἐν δόμοισιν ἔστιω
ξένον, πανοῦργον κλῶπα καὶ ληιστὴν τινα,
ἢ δ' ἐκ δόμων βέβηκεν, οὐδ' ἐφροσύνην
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἀποιμώζων ἐμὴν
δέσποιναν, ἢ μοι πᾶσι τ' οἰκέταισιν ἦν

¹⁴⁸ Cfr. Di Marco 2000, p. 216.

¹⁴⁹ Cfr. Di Benedetto – Medda 1997, p. 239.

¹⁵⁰ Cfr. Di Marco 2000, p. 216.

μήτηρ· κακῶν γὰρ μυρίων ἐρρύετο, 770
ὄργας μαλάσσοις ἀνδρός. ἄρα τὸν ξένον
στυγῶ δικάϊως, ἐν κακοῖς ἀφιγμένον.

«E mentre io do da mangiare all'ospite, un ladro e un pirata, lei se ne va dalla casa, e io non l'ho accompagnata, non l'ho salutata e pianta, lei che per tutti i servi era una madre: ci proteggeva da mille guai addolcendo l'ira del padrone. Non ho forse ragione a odiare l'ospite che è capitato qui in mezzo alle disgrazie?»

La descrizione di Eracle da parte del servo è sempre stata utilizzata da parte della critica che considerava l'*Alceste* un dramma satiresco a prova di tale teoria; l'argomento verrà trattato nel prossimo capitolo, pertanto ci limitiamo a fare qua una breve considerazione: come sostiene Paduano (2006, p.119n) la raffigurazione grottesca è certamente «il frutto del dolore offeso del servo»; abbiamo visto come la caratterizzazione di Alceste trovi spazio nei monologhi dei servi, figure a lei legate all'interno della casa. Mi sembra significativo anche questo elemento, nonché esemplificativo della tesi da me sostenuta: hanno certamente molto rilievo drammaturgico le *rheseis* affidate a questi personaggi secondari, ma è evidente come non diano un rilievo di primo piano al personaggio femminile all'interno del dramma. L'ironia tragica, iniziata nella scena del dialogo fra Eracle ed Admeto, raggiunge qui il suo apice, acuendo, a mio avviso, il senso tragico del dramma: Eracle, infatti, preso alla sprovvista dalle parole della serva, si appiglia all'ambigua verità di cui era stato messo a conoscenza (vv. 805-21):

Ηρ. γυνή θυραῖος ἢ θανοῦσα· μὴ λίαν 805

πένθει· δόμων γὰρ ζῶσι τῶνδε δεσπότηαι.

Θε. τί ζῶσιν; οὐ κάτοιισθα τὰν δόμοις κακά;

Ηρ. εἰ μή τι σός με δεσπότης ἐψεύσατο.

Θε. ἄγαν ἐκεῖνός ἐστ' ἄγαν φιλόξενος.

Ηρ. οὐ χρῆν μ' ὀθνείου γ' οὔνεκ' εὖ πάσχειν νεκροῦ;

810

Θε. ἦ κάρτα μέντοι καὶ λίαν ὀθνεῖος ἦν.

Ηρ. μὼν ξυμφοράν τιν' οὔσαν οὐκ ἔφραζέ μοι;

Θε. χαίρων ἴθ'· ἡμῖν δεσποτῶν μέλει κακά.

Ηρ. ὄδ' οὐ θυραίων πημάτων ἄρχει λόγος.
 Θε. οὐ γάρ τι κωμάζοντ' ἄν ἠχθόμην σ' ὄρων. 815
 Ηρ. ἀλλ' ἢ πέπονθα δεῖν' ὑπὸ ξένων ἐμῶν;
 Θε. οὐκ ἦλθες ἐν δέοντι δέξασθαι δόμοις.
 πένθος γὰρ ἡμῖν ἐστι· καὶ κουρὰν βλέπεις
 μελαμπέπλους στολμούς τε. Ηρ. τίς δ' ὀκατθανών;
 Ηρ. μῶν ἢ τέκνων τι φρουῖδον ἢ γέρον πατήρ; 820 Θε. γυνὴ μὲν οὖν ὄλωλεν
 Ἀδμήτου, ξένη.

«Er.: In fin dei conti la morta era un'estranea: non piangerla troppo.

I padroni di questa casa sono vivi.

Se.: Vivi? Ma allora tu non sai la nostra disgrazia?

Er.: A meno che il tuo padrone non mi abbia ingannato. Se.: È veramente troppo, troppo ospitale.

Er.: Non dovevo essere ben accolto per via di un'estranea? Se.: Eh già, estranea davvero!

Er.: Ma allora mi ha nascosto qualche disgrazia?

Se.: Vattene in pace: a me stanno a cuore le disgrazie dei miei padroni. Er.: Questo non è davvero l'esordio per guai di estranei.

Se.: Altrimenti non mi sarei irritato a vederti far baldoria. Er.: Ma allora i miei ospiti mi hanno fatto un torto!

Se.: Non sei venuto in un buon momento in questa casa. Siamo in lutto.

Vedi gli abiti neri e i capelli rasati.

Er.: Chi è morto? Il padre di Admeto o qualcuno dei suoi figli? Se.: La moglie di Admeto è morta, ospite!»

Fulcro della scena è il v. 811, dove compare l'aggettivo ὀθνείος, usato dal servo con un chiaro intento ironico. La maggior parte dei *codices optimi* reca οἰκεῖος, mentre B e i *recentiores* OD, suoi apografi, danno θυραῖος; secondo una intuizione della Dale, portata avanti e approfondita da Tosi (1982, p. 80) entrambe le soluzioni non sono soddisfacenti; la prima perché non pertinente alla «funzionalità logica e teatrale della scena», la seconda perché la corruzione θυραῖος>οἰκεῖος risulta incomprensibile e pare

improbabile «che il servo, nella sua amara ironia, rinunci allo stilema, usato anche precedentemente». Risulta invece molto convincente la ripresa di ὀθνείος, utilizzato da Eracle nella battuta precedente; oltretutto si è già visto come tale aggettivo, che nel teatro euripideo compare solo nell'*Alcesti*, caratterizzi sempre la protagonista, in particolare nel dialogo fra Eracle ed Admeto.

Etimologicamente l'aggettivo si riferisce a una persona appartenente all'ἔθνος che non rientri nel γένος; Eracle non lo intende con questo valore primario, ma come sinonimo di θυραῖος e non ha dubbi riguardo la situazione. Il convincimento di Eracle, fondato, come si è visto, su quella che non era una banale bugia, vacilla proprio quando il servo fa ironia sull'aggettivo analizzato: «il primo concreto livello dello scoprimento della verità consiste nella negazione del fatto che la morta sia θυραῖα, esplicita nel v. 814»¹⁵¹; l'equivoco viene sciolto del tutto al v. 821, con l'utilizzazione del termine γυνή per definire Alcesti: solo disambiguando il linguaggio era possibile chiarificare la situazione.

La nuova spiazzante verità cui è messo di fronte Eracle non può che sconvolgere il personaggio; a mio avviso la scena non ha nulla di comico, è anzi fortemente patetica: egli si è finora divertito alle spalle di Admeto, che gli aveva celato la verità dei fatti pur senza mentire. Segue dunque il piano di Eracle per salvare la donna, che egli espone attraverso una *rhexis* di cui rimane a conoscenza solo il pubblico:

Ἡρ. ὦ πολλὰ τλᾶσα καρδία καὶ χεῖρ ἐμή,
νῦν δεῖξον οἶον παῖδά σ' ἢ Τιρυνθία
ἐγείνατ' Ἡλεκτρύωνος Ἀλκμήνη Δί.
δεῖ γάρ με σῶσαι τὴν θανοῦσαν ἀρτίως 840
γυναῖκα κάς τόνδ' αὔθις ἰδρῦσαι δόμον
Ἄλκηστιν Ἀδμήτῳ θ' ὑπουργῆσαι χάριν.
ἐλθὼν δ' ἄνακτα τὸν μελάμπερον νεκρῶν
Θάνατον φυλάξω, καὶ νιν εὐρήσειν δοκῶ
πίνοντα τύμβου πλησίον προσφαγμάτων. 845
κᾶνπερ λοχαίας αὐτὸν ἐξ ἔδρας συθεῖς
μάρψω, κύκλον γε περιβαλὼν χεροῖν ἐμαῖν,

¹⁵¹ Cfr. Tosi 1982, pp. 81-2.

οὐκ ἔστιν ὅστις αὐτὸν ἐξαιρήσεται
 μογοῦντα πλευρά, πρὶν γυναῖκ' ἐμοὶ μεθῆι.
 ἦν δ' οὖν ἀμάρτω τῆσδ' ἄγρας καὶ μὴ μόλι 850
 πρὸς αἵματηρὸν πελανόν, εἶμι τῶν κάτω
 Κόρης ἄνακτός τ' εἰς ἀνηλίους δόμους,
 αἰτήσομαί τε καὶ πέποιθ' ἄξειν ἄνω
 Ἄλκηστιν, ὥστε χερσὶν ἐνθεῖναι ξένου,
 ὅς μ' ἐς δόμους ἐδέξατ' οὐδ' ἀπήλασεν, 855
 καίπερ βαρεῖαι συμφορᾷ πεπληγμένος,
 ἔκρυπτε δ' ὦν γενναῖος, αἰδεσθεὶς ἐμέ.
 τίς τοῦδε μᾶλλον Θεσσαλῶν φιλόξενος,
 τίς Ἑλλάδ' οἰκῶν; τοιγὰρ οὐκ ἐρεῖ κακὸν
 εὐεργετῆσαι φῶτα γενναῖος γεγώς. 860

Er.: «O mio cuore che tanto hai sofferto, o mia mano, mostra adesso quale figlio ha dato a Zeus Alcmena di Tirinto, figlia di Elettrione. Devo salvare la donna appena morta e riportarla in questa casa, per mostrare la mia riconoscenza ad Admeto. Andrò a spiare Thanatos, il signore dei morti dalla nera veste, e conto di trovarlo vicino alla tomba, a bere il sangue delle vittime. Quando sarò balzato dall'agguato e l'avrò afferrato e stretto nel cerchio delle mie braccia, nessuno potrà strapparmelo, dolorante ai fianchi, prima che mi abbia lasciato la donna. Se poi fallirò questa caccia, perché non verrà alla libagione di sangue, scenderò nelle case senza sole di Ade e Persefone, e la richiederò: ho piena fiducia di riportarla alla luce e rimetterla nelle braccia del mio ospite, che, sebbene colpito da una sciagura terribile, non mi ha respinto dalla sua casa, e nella sua nobiltà me l'ha nascosta, per riguardo verso di me. Chi tra i Tessali, chi tra tutti i Greci è più ospitale di lui? Perciò non deve poter dire che, essendo lui così nobile, ha fatto del bene a un uomo spregevole.»

È proprio intorno alla figura di Eracle che si sviluppa la fondamentale svolta drammaturgica operata da Euripide rispetto alla tradizione precedente: se, dal breve frammento pervenuto, possiamo supporre che in Frinico fosse rappresentato lo scontro fra Eracle e Thanatos, Euripide compie la diversa scelta drammaturgica di serbare il

segreto ad Admeto. Il semidio prospetta due soluzioni alternative: tendere un agguato a Thanatos, oppure ottenere Alcesti dagli dei inferi. Come osserva acutamente Avezzù (2003, pp. 142-3), il pubblico già dal prologo sa che si verificherà la prima: Eracle strapperà Alcesti a Thanatos con la forza, come suggerisce il verbo ἐξαίρηται (v. 69), mentre il dio la sta portando nell’Ade. È importante mettere fin da subito in evidenza due fattori, su cui si farà chiarezza in modo definito a conclusione del dramma: innanzitutto, dal discorso di Eracle si nota come egli non si proponga di salvare Alcesti per un suo merito, ovvero per aver dimostrato di amare tanto il marito al punto di sacrificarsi per lui; Eracle vuole salvare Alcesti per rendere ad Admeto merito della sua ospitalità, del valore dell’amicizia che gli ha dimostrato: sarà questo un punto cruciale per intendere appieno la drammatizzazione che Euripide fece di questo mito, diversa e lontana da tutte le successive e fraintesa. In secondo luogo, è bene sottolineare come il pubblico doveva sì, essere stato rassicurato dal piano di Eracle, ma l’attesa della salvazione di Alcesti continua a protrarsi. Infatti, nemmeno in seguito al monologo di Eracle viene rappresentato lo scontro fra il semidio e Thanatos, né l’arrivo di Alcesti: a comparire nuovamente in scena sono Admeto e il Coro secondo l’espedito drammaturgico dell’*epiparodo*.

È proprio nell’*epiparodo* che comincia a realizzarsi la funzione consolatoria del Coro, organizzata in forma di *kommos* con Admeto, e proseguita più specificatamente nel quarto stasimo¹⁵². Infatti, un’altra innovazione drammaturgica tipicamente euripidea è la struttura che questa *epiparodo* assume: ad Admeto è affidata una parte anapestica, egli risponde al Coro in versi lirici, avviando con esso un vero e proprio dialogo lirico, tanto che «l’insieme prende il nome di “epiparodo commatica”»¹⁵³; questa configurazione dialogica, come scrive Di Marco (2000, p. 210), permette al poeta di caratterizzare i personaggi. È in questo passo, infatti, che viene caratterizzato Admeto quale eroe tragico destinato ad attraversare il cammino di sofferenza, e il Coro può manifestare adesso la φιλία nei confronti del suo signore, fin quando, entrambi, vengono sorpresi dall’arrivo di Eracle in scena, che avvera quanto profetizzato da Apollo nel prologo, e finora rimasto

¹⁵² Cfr. Pattoni 1990, p. 117.

¹⁵³ Cfr. Paduano 2006, p. 126.

ignoto sia ad Admeto, sia al Coro.

Parte della critica, sulla base dell'*hypothesis*, considera l'*epiparodo* funzionale alla suddivisione del dramma in due parti, delle quali la seconda assimilabile alla commedia; sarebbe proprio l'uscita del Coro ad essere funzionale a tale divisione. A mio avviso, tuttavia, l'*epiparodo* non è stata inserita da Euripide a tale scopo, e la stessa tragedia non deve essere vista come articolata in due parti distinte. Innanzitutto, non deve stupire il lieto fine dell'*Alceste*: a finir bene non erano unicamente le commedie; la tragedia classica, infatti, non era solo rappresentazione di δεινά e proprio Euripide è autore di diverse tragedie a lieto fine, come lo *Ione*, l'*Ifigenia fra i Tauri* e l'*Elena*. Il fatto che all'interno di un dramma potessero essere inseriti elementi tipicamente comici non vuole significare che venga meno la tragicità dello stesso, anzi: essi contribuiscono a creare la «contrastante armonia» tipica delle tragedie euripidee ed enfatizzano gli effetti patetici ricercati dal tragediografo¹⁵⁴; ma l'argomento in questione, come anticipato, sarà svolto approfonditamente in seguito.

Quel che mi sembra opportuno sottolineare, invece, è come attraverso la scelta drammaturgica della *metastasis*, Euripide voglia tenere nascosto ad Admeto e al Coro il lieto fine della tragedia: e questo non solo per ottenere un effetto di sorpresa, ma per mettere in luce l'evoluzione del personaggio Admeto. Difatti, se il sovrano fosse stato da subito a conoscenza, come il pubblico, della possibilità che Alceste venisse salvata da Eracle, non avrebbe potuto compiere il cammino di consapevolezza cui invece lo porta necessariamente la convinzione che la moglie sia morta per sempre; allo stesso modo il Coro partecipa sinceramente del dolore del sovrano, soffermandosi sull'ineluttabilità del destino e la necessità di sopportare il dolore. È possibile intravedere un'eco del πάθει μάθος, principio cardine della cultura greca; il fatto che il pubblico sia a conoscenza del lieto fine, è funzionale a una più consapevole ricezione del messaggio, ben rappresentato dal dolore di Admeto.

Admeto, dunque, arriva ad essere consapevole di aver perso il suo onore; in proposito è estremamente significativo il discorso che egli fa dopo l'*epiparodo*:

¹⁵⁴ Per ulteriori approfondimenti cfr. Di Marco 2000, p. 129.

successivamente alla riflessione sul dolore e la solitudine che lo accompagneranno ogni volta che entrerà nella sua casa, priva della presenza della sposa, il suo pensiero si rivolge all'opinione che avranno di lui gli altri cittadini, quegli stessi che nella società greca dovevano giudicarlo come singolo attraverso la sua virtù (vv .954-61):

ἔρεϊ δέ μ' ὅστις ἐχθρὸς ὦν κυρεῖ τάδε·
Ἴδοῦ τὸν αἰσχροῦς ζῶνθ', ὃς οὐκ ἔτλη θανεῖν 955
ἀλλ' ἦν ἔγημεν ἀντιδοῦς ἀψυχίαι
πέφευγεν Ἄιδην· καίτ' ἀνὴρ εἶναι δοκεῖ;
στυγεῖ δὲ τοὺς τεκόντας, αὐτὸς οὐ θέλων
θανεῖν. τοιάνδε πρὸς κακοῖσι κληδόνα
ἔξω. τί μοι ζῆν δῆτα κύδιον, φίλοι, 960
κακῶς κλύοντι καὶ κακῶς πεπραγότι;

«E chiunque mi è nemico dirà: “Guarda colui che vergognosamente vive, che non ha avuto il coraggio di morire ed è sfuggito alla morte dando in cambio sua moglie. E crede di essere un uomo? E odia i suoi genitori, quando è stato lui a non avere il coraggio di morire”. Oltre alle mie disgrazie, dunque, avrò questa fama. E allora, amici miei, a che mi serve la vita, avendo cattiva fama e cattiva fortuna?»

Mi sembra che questa presa di coscienza non faccia altro che testimoniare la tesi della centralità del personaggio Admeto e della sua evoluzione, che solo il dialogo con il padre gli ha permesso di elaborare e razionalizzare. Nel monologo, nel quale Admeto dichiara di aver «capito troppo tardi» (v. 940), la sorte del re è tinta di un'ineluttabile tragicità, di un senso di fine per la sua esistenza acuito dal fatto che il monologo avviene quando anche la tragedia sta ormai terminando. Mi sembra che questo monologo chiarisca come Euripide si sia preoccupato di mettere in primo piano lo sviluppo del personaggio Admeto, a tutti gli effetti 'tragico'; il lieto fine, che come si è visto non costituisce certamente un unicum nell'universo tragico, non è di ostacolo alla mia tesi: il pubblico si aspettava che la tragedia finisse in modo lieto, tuttavia, il clima di tensione acuito dagli interventi del Coro e l'incertezza riguardo la salvezza di Alceste, che pare definitivamente confermata dalla sua morte, contribuiscono a rendere la vicenda rappresentata fortemente

patetica. In particolare, lo spettatore, messo in crisi fin dall'inizio del dramma, era spinto a provare un sentimento di vicinanza e compassione per la sorte di Admeto: sentimento che doveva essere acuito da questo monologo finale, che ritarda ancora il finale che tutti si aspettavano. Euripide dilata l'equivoco e, dunque, la tragicità del personaggio fino alla fine; pertanto, la caratterizzazione di Admeto viene perfettamente portata a termine nonostante egli venga poi ricompensato per la sua ospitalità, l'unica τιμή in lui sopravvissuta: la salvazione di Alceste, ma ancor più di se stesso, avviene grazie a un inconsapevole rimedio del proprio errore. Secondo Del Corno (1998, p. 166), infatti, l'ospitalità di Admeto sarebbe la chiave drammaturgica di tutta l'Alceste: si è visto come Euripide non riferisce alla donna la causa della sua stessa salvazione. Una versione del mito attribuiva all'intervento di Core il ritorno di Alceste dalla morte, a ricompensa del suo amore; questo è il motivo che riecheggia nel *Simposio* di Platone, dove Alceste si guadagna di ritornare alla vita per l'amore che ha dimostrato; sempre Del Corno (*ibid.*) evidenzia come questa variante del mito risponda a una logica molto umana ma poco 'tragica', in quanto è un evento che corrisponde razionalmente a un merito; ugualmente è poco comica, perché risponde perfettamente a un'aspettativa emotiva. La combinazione fra ricompensa e ospitalità avrebbe offerto a Euripide il nesso per far entrare Eracle nella trama, con gli sviluppi drammaturgici che esso avrebbe comportato: l'intervento salvifico di Eracle è infatti il tema portante della drammaturgia.

L'intervento di Eracle premia quindi la virtù di Admeto; a mio parere non si può dar credito alla teoria di Paduano (1993, p. 6), che così sostiene: «insistere sul fatto che Platone ed Euripide parlano comunque della stessa cosa potrebbe parere incongruo, ma ci consente di utilizzare (e all'esperienza riconoscere per valida) la categoria interpretativa del trionfo d'amore, per quanto essa possa venire oscurata dalle profonde divergenze, che ben al di là del differente finale separano il *logos* di Fedro dalla tragedia»; si tornerà sull'argomento successivamente, ma uno degli equivoci nella lettura dell'Alceste di Euripide è proprio dato dalla convinzione che la ripresa platonica – se così possiamo chiamarla – sia una testimonianza del tema del sacrificio per amore.

Dal dialogo finale fra Eracle ed Admeto, abbiamo conferma dell'avvenuto scontro

così come era stato profetizzato da Apollo: Eracle è uscito vincitore secondo le aspettative degli spettatori. Infatti, ad essere colto di sorpresa, più del pubblico, è nel finale lo stesso Admeto: nell'*esodo*, subito dopo la celebrazione da parte del Coro della potenza di Ananke, tutte le considerazioni su di essa vengono smentite, secondo un procedimento che pare opposto a quello presente nei drammi sofoclei, dove un canto di tripudio viene smentito dalla catastrofe finale¹⁵⁵. Eracle conduce Alcesti, che, secondo uno scolio, si presenta velata, al cospetto di Admeto e lo persuade ad accoglierla in casa; così come Admeto aveva nascosto ad Eracle la morte della moglie, ora il semidio tarda a svelare subito l'identità della donna al sovrano¹⁵⁶ (vv. 1008-36):

Ηρ. φίλον πρὸς ἄνδρα χρὴ λέγειν ἐλευθέρως,
 Ἄδμητε, μομφὰς δ' οὐχ ὑπὸ σπλάγχχοις ἔχειν
 σιγῶντ'. ἐγὼ δὲ σοῖς κακοῖσιν ἠξίουν 1010
 ἐγγὺς παρεστῶς ἐξετάζεσθαι φίλος·
 σὺ δ' οὐκ ἔφραζες σῆς προκείμενον νέκυν
 γυναικός, ἀλλὰ μ' ἐξένιζες ἐν δόμοις.
 ὡς δὴ θυραίου πῆματος σπουδὴν ἔχων.
 κᾶστεψα κρᾶτα καὶ θεοῖς ἐλειψάμην 1015
 σπονδὰς ἐν οἴκοις δυστυχοῦσι τοῖσι σοῖς.
 καὶ μέφομαι μὲν, μέφομαι, παθὼν τάδε,
 οὐ μὴν σε λυπεῖν ἐν κακοῖσι βούλομαι.
 ὦν δ' οὐνεχ' ἦκω δεῦρ' ὑποστρέψας πάλιν
 λέξω· γυναῖκα τήνδε μοι σῶσον λαβών, 1020
 ἕως ἂν ἵππους δεῦρο Θρηκίας ἄγων
 ἔλθω, τύραννον Βιστόνων κατακτανών.
 πράξας δ' ὃ μὴ τύχοιμι -νοστήσαιμι γάρ-
 δίδωμι τήνδε σοῖσι προσπολεῖν δόμοις.
 πολλῶ δὲ μόχθῳ χεῖρας ἦλθεν εἰς ἐμάς· 1025
 ἀγῶνα γὰρ πάνδημον εὐρίσκω τινὰς
 τιθέντας, ἀθληταῖσιν ἄξιον πόνον,

¹⁵⁵ Cfr. Susanetti 2007, p. 37

¹⁵⁶ *Ibid.*

ὄθεν κομίζω τήνδε νικητήρια
λαβών· τὰ μὲν γὰρ κοῦφα τοῖς νικῶσιν ἦν
ἵππους ἄγεσθαι, τοῖσι δ' αὖ τὰ μείζονα 1030
νικῶσι, πυγμαῖην καὶ πάλην, βουφόρβια·
γυνὴ δ' ἐπ' αὐτοῖς εἶπετ'· ἐντυχόντι δὲ
αἰσχρὸν παρεῖναι κέρδος ἦν τόδ' εὐκλεές.
ἀλλ', ὅσπερ εἶπον, σοὶ μέλειν γυναῖκα χρή·
οὐ γὰρ κλοπαίαν ἀλλὰ σὺν πόνῳ λαβὼν 1035
ἦκω· χρόνῳ δὲ καὶ σὺ μ' αἰνέσεις ἴσως.

«Er.: A un amico bisogna parlare liberamente, Admeto, e non tenersi in petto i rimproveri tacendo. Io, che ti ero vicino nella tua disgrazia, credevo di essere considerato un amico: tu invece non mi hai detto che il cadavere esposto era quello di tua moglie, e mi hai ospitato dicendo di essere in lutto per una persona estranea. Così io mi sono incoronato il capo e ho libato agli dei nella tua infelice casa. Mi rammarico, sì, mi rammarico di questo, ma non voglio aumentare il tuo dolore. Ti dirò la ragione per cui sono tornato indietro. Prendi questa donna e custodiscila finché io non tornerò con le cavalle di Tracia, dopo aver ucciso il re dei Bistoni. E se mi capitasse qualcosa – non sia mai, io spero di tornare – te la lascio perché serva nella tua casa. Con molta fatica è venuta nelle mie mani. Infatti, sono venuto a sapere che era bandito un agone pubblico, una fatica degna di atleti. È di là che vengo e questo era il premio. Le gare più leggere avevano per premio dei cavalli, le maggiori, il pugilato e la lotta, bestiame e in più una donna. Trovandomi là sarebbe stato vergognoso per me trascurare questo nobile guadagno. Ma come ti ho detto, sei tu che devi occupartene: non l'ho rubata, ma conquistata con fatica, e un giorno anche tu me ne darai la lode.»

Secondo Paduano (1968, p.124) «il tema delle altre donne riporta *ipso facto* il ricordo della fedeltà» e il valore di questo epilogo sarebbe proprio quello di «mettere alla prova l'idea forza della fedeltà nel vivo dell'esperienza [...] con troppa crudezza agisce l'ironia di Eracle sul delicatissimo tasto della fedeltà per potersi considerare diversamente da un chiaroscuro atto a mettere in rilievo quello stesso concetto»; per lo studioso infatti,

benché non si possa propriamente parlare di epilogo comico è innegabile sottolineare come (*ibid.*) «si è passati dall'ambiguità come forma di incertezza esistenziale alla ambiguità come *divertissement* intellettuale». Ho già dimostrato come non sia la fedeltà il tema portante di questo dramma, pertanto non concordo con Paduano nella sua lettura del finale; come Admeto, attraverso un inganno verbale basato sull'ambiguità nel definire la moglie, aveva consentito che Eracle accettasse di essere ospitato, così ora Eracle, premiando Admeto proprio per la sua stessa virtù, risponde con lo stesso gioco - che, d'accordo con Paduano, definisco anche io *divertissement* - concretizzando nella donna velata quello che Admeto aveva solo espresso a parole; mi chiedo se in questa scena non possa essere colto un sottile richiamo interno di Euripide al ricorrente motivo del "a fatti, non a parole".

Nel momento in cui Admeto, nonostante i dubbi iniziali alimentati anche dall'ambiguità del dialogo con Eracle, si rivolge all'amata, ecco che unica risposta è il silenzio. Sul silenzio di Alceste si sono soffermati diversi critici, tesi a un'indagine sulla valenza drammaturgica dello stesso e su una sua possibile necessità tecnica, legata al numero degli attori coinvolti nella tragedia. Paduano (2006, p. 148, n. 192) evidenzia come il silenzio di Alceste sia motivato dalla necessità di rispettare la cerimonia offerta da Thanatos agli dei inferi al v. 76; tuttavia, prosegue Paduano, è innegabile la potenza che tale scelta ha in termini teatrali: «quanto il silenzio è efficace nel marcare la solennità del ritorno di Alceste [...] altrettanto è difficile pensare all'attendibilità di parole messe in bocca alla resuscitata, in una struttura teatrale che non poteva risolvere la situazione con la cantabilità estatica, come le *Alceste* musicali hanno regolarmente fatto» (*ibid.*). Allo stesso modo, anche Del Corno (1998, p. 172) esalta la validità della ricaduta teatrale che ha l'espedito di Alceste muta; è evidente che la necessità rituale del suo silenzio è un espedito «ma con quali parole, con quale gesto Alceste avrebbe potuto salutare il marito – senza che il prodigio "scenico" della sua apparizione stemperasse nella banalità?»; tuttavia Del Corno (1998, p. 185, n. 21) prosegue con una considerazione di carattere tecnico: egli afferma che il dramma fosse interpretato da due soli attori, uno per le parti di Alceste, Apollo, Eracle, Ferete e dell'Ancella; un altro per quelle di Admeto, di Thanatos e del Servo; di conseguenza Alceste nella scena finale doveva essere stata

interpretata da una controfigura: essa non parlerebbe in quanto comparsa. Sempre secondo Del Corno, l'espedito non sarebbe stato meramente funzionale: dal momento che il pubblico si rendeva conto che l'Alceste comparsa alla fine era diversa dalla moglie di Admeto morta in scena, il suo silenzio avrebbe contribuito a rendere ambiguo il finale della tragedia¹⁵⁷.

La posizione di Del Corno trova una forte corrispondenza in quella di Susanetti: anch'egli, infatti, sostiene che gli attori coinvolti nello spettacolo fossero solo due, di qui la necessità di una comparsa muta per la scena finale; i due studiosi non solo concordano sulla scelta di carattere tecnico, ma anche simbolico: lo stesso Susanetti ritiene che il silenzio sia necessario a conferire una certa ambiguità finale tipica dello spirito tragico¹⁵⁸.

Diversa invece è la posizione di Grube (1961, p. 145), per il quale «there was no stage- reason for the silence, as three actors could have been used. But the dramatic reason is, partly that there is nothing adequate she could say on her return from death, even more that she could not say anything without spoiling in retrospect the beautiful effect of her death-scene»; se quindi Del Corno e Susanetti individuano una ragione scenica oltre a una valenza simbolica, Grube si sofferma unicamente sul forte effetto creato da questa scelta drammaturgica. A scartare la suggestione dei due attori sono anche Di Benedetto e Medda, per i quali è inverosimile ipotizzare due soli attori a vent'anni di distanza dall'*Oresteia*; nello specifico assegnano le parti nel seguente modo: il primo attore avrebbe interpretato Alceste, Eracle e Fere; il secondo Apollo ed Admeto e il terzo Thanatos e i due servi¹⁵⁹. Se Dale sostiene che la tragedia «could be, and therefore probably was, run on two actors», mi sembra importante sottolineare come ella aggiunga che «this point, then, is undecisive»¹⁶⁰.

Non sembra plausibile, quindi, imputare le ragioni del silenzio di Alceste ad esigenze di carattere scenico; occorre interrogarsi sulla valenza simbolica che esso assume a conclusione del dramma. Secondo Most, la spiegazione che Eracle dà ad Admeto, ovvero che una persona riportata in vita dopo essere stata consacrata alle divinità

¹⁵⁷ Per ulteriori approfondimenti cfr. Del Corno 1998, p. 173.

¹⁵⁸ Cfr. Susanetti 2007, p. 41.

¹⁵⁹ Cfr. Di Benedetto – Medda 1997, p. 222.

¹⁶⁰ Cfr. Dale 1966, p. XIX.

infernali debba serbare il silenzio per tre giorni sarebbe una mera invenzione (Most 2004, p. 362): «Euripide sta inventando una motivazione religiosa che mette in bocca ad Eracle. Euripide non solo lascia che Alceste rimanga silenziosa, ma tematizza il suo silenzio, enfatizzando in questo modo il dato dell'assenza di contatto verbale tra i due personaggi. Viene a questo punto spontanea una domanda: che cosa avrebbe detto Alceste ad Admeto se avesse avuto la facoltà di parlare?»

Secondo Most, infatti, (ibid.) «non è possibile capire cosa Alceste pensi quando torni dal marito» e questo sarebbe dovuto al fatto che non è chiara la lezione morale della tragedia; lo studioso arriva addirittura a sostenere che «è proprio l'enigmatico silenzio di Alceste la matrice generativa dell'eloquente ricezione letteraria di questo dramma euripideo», un qualcosa di incomprensibile e addirittura fastidioso, sulla quale si sarebbe formata la tradizione di poeti posteriori.

Ho reputato importante riportare tale ipotesi, non perché io concordi con essa, ma per evidenziarne l'erroneo anacronismo: se è certamente vero che il silenzio di Alceste può aver necessitato di altre risoluzioni da parte anche dei librettisti, questo non è dovuto a una mancanza della tragedia euripidea di fornire una lezione precisa; cerchiamo di intendere tale silenzio contestualizzandolo nell'opera finora analizzata.

Il silenzio conclusivo, infatti, simboleggia l'intera presenza di Alceste nella tragedia come «presenza assente», secondo la definizione di Del Corno (1998, p. 171), per il quale ella è presente solo attraverso gli altri personaggi perché «ormai assente per sempre dalla loro vita»; a questo proposito abbiamo notato come lo spettatore 'veda' Alceste prima della sua entrata in scena attraverso il racconto della serva.

Mi sembra interessante la riflessione di Del Corno, tuttavia essa necessita forse di una precisazione; trovo pertinente la definizione di «presenza assente» per delineare il personaggio di Alceste, che si presenta nella sua concretezza solamente da morta. Tuttavia, questa precisa scelta di rappresentazione della donna non può essere motivata solamente dal fatto che ella, destinata a morire, è ormai una presenza evanescente nella vita degli altri personaggi; se nelle altre varianti del mito Alceste era protagonista del dramma, nell'*Alceste* presa in esame abbiamo già notato come l'attenzione di Euripide si sposti su Admeto. Sarebbe stato pertanto incoerente far concludere la tragedia con un

discorso della donna: una scelta drammaturgica di questo tipo le avrebbe conferito un rilievo del quale, volutamente, Euripide la priva. Il finale della tragedia, infatti, deve mettere in piena evidenza il fatto che Admeto ha concluso il suo percorso di cambiamento: il dramma non è incentrato sulla figura di Alceste, che anche nel finale è un personaggio funzionale a mettere in luce lo sposo. Oltre a tale motivazione, non si può dimenticare che Euripide, fra tutti i tragediografi, fu quello che più rivoluzionò il teatro, sotto ogni aspetto: come è stato evidenziato attraverso l'analisi delle innovazioni drammaturgiche di questa tragedia, Euripide era solito costruire i suoi drammi disilludendo le aspettative del pubblico, che veniva costantemente spiazzato dalla sua rielaborazione di trame già note.

Oltre alla personale abilità drammaturgica che dovette caratterizzare il tragediografo, si può affermare che anche il clima culturale in cui nacque la sua produzione influenzò in misura non certo insignificante il suo pensiero: si era infatti affermato il movimento della Sofistica, alla cui base vi era il relativismo soggettivo della verità. In particolare, «la concezione relativistica minava alle fondamenta le tradizionali acquisizioni filosofiche e religiose, prima ritenute indiscutibili e trascendenti, in nome del primato della parola umana, artefice incontrastata di molteplici “verità” provvisorie e soggettive»¹⁶¹. Alla luce di questa considerazione, ecco che si possono meglio cogliere alcune caratteristiche del teatro euripideo: la polisemia della parola, ad esempio, che caratterizza Alceste durante tutta la tragedia, così come le situazioni equivoche, e il clima di ambiguità e incertezza in cui tutto il dramma è ambientato. Da un tragediografo come Euripide, pertanto, possiamo aspettarci che il silenzio di Alceste, che nel momento della ricongiunzione con Admeto non può confermare di essere lei, potesse non voler rappresentare solo una presenza assente, ma metterne davvero in dubbio l'autenticità¹⁶².

Gli stessi anapesti del Coro (vv. 1159-1163), con cui si conclude il dramma, se da

¹⁶¹ Cfr. Montanari – Montana 2010, p. 123.

¹⁶² Si pensi anche ad *Elena*, tragedia composta dal tragediografo nel 412: nel prologo, la protagonista racconta di non essere stata lei a recarsi a Troia, ma una sua “immagine”, mentre la sua persona era stata rapita da Ermete e consegnata a Proteo; tutta la tragedia era quindi giocata sul meccanismo del doppio e della verità apparente.

una parte testimoniano come l'*Alceste* sia una tragedia unitaria a tutti gli effetti, dall'altra sono la chiara espressione di una visione demistificante della realtà, che tanto doveva appassionare il tragediografo nella composizione dei suoi drammi. Anche Blaise (2008, 51) ritiene questo finale assolutamente tragico e in linea, dunque, con la tragicità dell'intero componimento, sottolineando come «questa stessa invettiva degli dei, pieni di risorse inaspettate per rimettere i mortali al loro posto e mostrar loro che non si scherza con la morte, permette al teatro un costante rinnovamento dei suoi vecchi miti».

L'*Alceste* si era conclusa, destabilizzando qualsiasi spettatore:

πολλὰ μορφὰι τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτέλεσθη,
τῶν δ' ἀδοκίτων πόρον ἦρε θεός.
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

1160

«Molte sono le forme del divino; molte cose gli dei compiono contro le nostre speranze, e quello che si aspettava non si verificò, a quello che non ci si aspettava dava compimento il dio. Così terminò questo fatto.»

2.2.1 Questioni problematiche: il genere e i personaggi

L'analisi degli elementi portanti della drammaturgia euripidea, quali il ruolo del Coro, le innovazioni nella messinscena e la polisemia della parola - nonché delle tematiche sorte proprio dallo studio di tali elementi – ha cominciato a delineare quella che vuole essere la mia tesi: l'*Alceste* di Euripide, nella sua innovazione dirimpente, rappresenta una versione del mito che non ha eguali: protagonista del dramma è Admeto e il tema portante non è l'amore.

Tuttavia, per avere un ulteriore approfondimento sull'operazione effettuata da Euripide sul mito, è bene soffermarsi su qualche altra questione inerente al dramma: in primo luogo sul problema del genere, nonostante la maggior parte degli studiosi abbia ormai chiuso tale *querelle*, considerando *Alceste* una tragedia a tutti gli effetti. Trovo tuttavia imprescindibile riaffrontare il tema al fine della mia analisi, poiché non possiamo trascurare il fatto che l'*Alceste* ha presentato elementi di disturbo, (e non pochi), ed è importante affrontarli in questa sede per porre un discrimine fra quella che era la volontà del poeta – o meglio, l'idea che possiamo farci di essa – e quelle che invece sono state le percezioni da parte dei poeti moderni.

Connesso al problema del genere è, come sostiene Crivelli (1977, p.47), quello della rappresentazione dei personaggi, «intimamente collegata con l'interpretazione stessa dell'opera euripidea come tragedia»; secondo lo studioso la critica sarebbe stata tanto indulgente nei confronti di Alceste, quanto impietosa verso quelli di Admeto, e dello stesso parere è anche Paduano (1968, p. 17), che scrive così: «connesso originariamente col problema dei dati comici è quello della personalità di Admeto, che è stato e continua ad essere il problema dei problemi della nostra tragedia. Ma se anche è stato discusso con tendenza alla semplificazione moralistica, sarebbe erroneo credere che la sua portata sia solo etica; esso ingloba il discorso totale sulla coerenza interna della tragedia, al di là dell'alternativa tra condanna e assoluzione di Admeto che ha appassionato tante generazioni di studiosi». Per questo non mi trovo concorde con quanto sostenuto da Pattoni (2008, p. 1224) che parla di una «sterile diatriba a proposito dell'individuazione del protagonista del dramma, che alcuni identificano con Alceste, altri invece in Admeto

[...]: i protagonisti sono in realtà entrambi, Admeto ed Alceste, con funzioni diverse e fra loro complementari, come due sono i protagonisti dei romanzi». È infatti chiaro che capire su quale personaggio Euripide abbia posto l'attenzione diviene fondamentale al fine della comprensione stessa del senso della tragedia, nonché della drammaturgia: Euripide varia quanto già conosciuto proprio modificando i rapporti fra i personaggi e il loro stesso ruolo all'interno dell'intreccio drammatico.

Oltre al problema del genere, e dunque al tentativo di delineare con ancora maggior precisione il dramma, può essere interessante analizzare alcune delle versioni successive all'*Alceste* di Euripide; tale ricerca avrà una duplice funzione: in primo luogo evidenziare nuovamente come la tragedia da me presa in esame si distingua da tutte le altre riprese sin dall'antichità, in secondo luogo dimostrare nel prossimo capitolo come probabilmente spesso non sia stato Euripide l'unica fonte recepita dai librettisti.

Già nel capitolo precedente ho anticipato la tematica parlando del lieto fine, ma esso non è l'unico elemento da analizzare; nel 1834 il Dindorf lesse dal Codice Vaticano che l'*Alceste* era stata rappresentata al quarto posto di una tetralogia, invece, quindi, del consueto dramma satiresco; questa è solo una delle informazioni che si possono ricavare dalla lettura della *hypothesis (b)* all'*Alceste*, che riporto seguendo l'edizione critica della Dale cui faccio riferimento:

Ἄλκηστις, ἡ Πελίου θυγάτηρ, ὑπομείνασα ὑπὲρ τοῦ ἰδίου ἀνδρὸς τελευτῆσαι, Ἡρακλέους ἐπιδημήσαντος ἐν τῇ Θετταλίᾳ διασώζεται, βιασαμένου τοὺς χθονίους θεοὺς καὶ ἀφελομένου τὴν γυναῖκα. παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιία. τὸ δράμα ἐποιήθη ἰς. ἐδιδάχθη ἐπὶ Γλαυκίνου ἄρχοντος †τὸ λ.† πρῶτος ἦν Σοφοκλῆς, δεύτερος Εὐριπίδης Κρήσσαις, Ἀλκμέωνι τῷ διὰ Ψωφίδος, Τηλέφῳ, Ἀλκήστιδι. . . . τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν. ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Φεραῖς, μὲν πόλει τῆς Θετταλίας. συνέστηκεν δὲ ὁ χορὸς ἐκ τινῶν πρεσβυτῶν ἐντοπίων, οἳ καὶ παραγίνονται συμπαθήσοντες ταῖς Ἀλκήστιδος συμφοραῖς. Προλογίζει ὁ Ἥλιος. †εἰσὶ δὲ ἐ χορήγοι.† Τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει παρὰ τὸ τραγικόν. ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, <ᾗ> ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.

Alcesti, la figlia di Pelia, avendo accettato di morire al posto del proprio marito, essendosi Eracle recato nella Tessaglia, viene salvata, poiché egli usò la forza contro gli dei ctonii e tolse loro la donna. Presso nessuno dei due è presente l'elaborazione del mito. Il dramma fu composto come 17°. Fu rappresentata all'epoca dell'arconte Glaucino. Primo fu Sofocle, secondo Euripide con le *Cretesi*, *Alcmeone in Psofide*, *Telefo*, *Alcesti*. Ma il dramma ha il finale piuttosto comico. La scena del dramma è collocata a Fere, una città della Tessaglia. Il coro è composto di alcuni vecchi del luogo, che si presentano per partecipare al dolore in seguito alle sventure di Alcesti. Pronuncia il prologo Apollo. †è corego†. Il dramma è un po' satiresco, perché si conclude in *hypotheses* e felicità invece che in modo tragico. Sono ritenute estranee alla poesia tragica l'Oreste e l'Alcesti, poiché, iniziando dalla sventura, si concludono poi in felicità e gioia, che sono sentimenti più affini alla commedia.

Questa è la seconda delle due *hypothesis* all'*Alcesti*, attribuita ad Aristofane di Bisanzio¹⁶³. Come illustrato dalla Dale, questa *hypothesis* era del tipo che doveva costituire una sorta di riassunto contenente le informazioni che gli scolari si aspettavano di trovare per comprendere del tutto l'opera, sia in rapporto alla produzione del suo stesso autore, sia in relazione agli altri tragici. Probabilmente Aristofane di Bisanzio doveva aver basato la sua idea di introduzioni ai drammi sui *Pinakes* di Callimaco, una grandiosa raccolta di tutta la letteratura greca che il poeta aveva elaborato proprio per la biblioteca di Alessandria. Oltretutto Callimaco, a quanto ricaviamo dalla Suda, aveva prodotto una didascalia per tutti i drammi in ordine cronologico e certamente Aristofane doveva aver attinto anche da questo materiale¹⁶⁴.

La prima parte dell'*hypothesis* si apre con un riassunto della trama della tragedia, fino ad arrivare all'indicazione della data di composizione: l'anno sarebbe stato quello della 85° olimpiade, quindi il 438 a.C., Euripide sarebbe arrivato secondo a Sofocle, con una tetralogia comprendente le *Cretesi*, l'*Alcmeone in Psofide*, il *Telefo* e l'*Alcesti*;

¹⁶³ Per l'apparato critico di questa *hypothesis* e per la lettura della *hypothesis* (a) rimando all'edizione dell'*Alcesti* con introduzione e commento di Parker 2007, pp. 3-4.

¹⁶⁴ Cfr. Dale 1966, p. xxxix. Per uno studio più approfondito delle *hypotheses* cfr. Carrara 2009, parte quarta, cap. A.: *Documenti della diffusione dei drammi euripidei: Cataloghi di drammi e Hypotheses narrative*.

Alceste, come già si è notato, si trovava quindi al posto del dramma satiresco; prima di analizzare il problema relativo a questa ‘sostituzione’ può essere interessante soffermarsi brevemente su alcune ipotesi riguardo la tetralogia. Secondo Dale gli studiosi che avrebbero cercato di trovare un nesso unitario fra le quattro opere avrebbero semplicemente peccato di eccessivo zelo; infatti «any four plays of Euripides taken at random could with a little goodwill be made into as significant a group»; tuttavia, di diverso parere è Del Freato, che compie un’analisi delle varie tesi riguardo l’unità tematica della tragedia.

Il tipo di unità che era caratteristico delle trilogie eschilee, spesso esteso anche ai drammi satireschi e consistente nello sviluppo di un medesimo tema mitologico, stava tramontando ad Atene fondamentalmente per due motivi: innanzitutto per il sorgere di nuovi valori estetici e in secondo luogo – ma non meno importante – per un mutamento nell’organizzazione dei concorsi tragici, che implicava che le quattro opere a concorso di ogni autore non venissero rappresentate tutte nella stessa giornata¹⁶⁵; anche Paduano (1968 p. 14) evidenzia il cambiamento relativo allo svolgersi dei concorsi: «una rigida proporzione numerica fra tragedie e drammi satireschi ai tempi di Euripide era senz’altro un ricordo». Tuttavia, sempre secondo del Freato, ciò non avrebbe impedito ai tragediografi di sviluppare trame indipendenti accomunate da una stessa unità tematica, anche se, per quanto riguarda l’*Alceste*, tale unità non andava di certo ricercata dal punto di vista mitologico¹⁶⁶.

A. Scholl, che compì un primo tentativo di analisi nel 1839, individuò l’unità tematica in due motivi: la centralità dei ritratti femminili e il tema della sacralità del focolare domestico; la tesi, tuttavia, fu ampiamente respinta da L. Welker che, anticipando la teoria prima citata della Dale, sottolineò la casualità delle affinità di ordine tematico. Sarebbe stato W. Schadewaldt a sviluppare alcune osservazioni riguardo l’unità della tetralogia sulle quali, secondo Del Freato, varrebbe la pena soffermarsi. Innanzitutto, contrariamente a Scholl, egli sottolinea come al centro delle quattro tragedie possano essere individuati altrettanti protagonisti maschili (Tieste, Alcmeone, Telefo e Admeto)

¹⁶⁵ Cfr. Del Freato 2003, p. 197.

¹⁶⁶ Cfr. Del Freato 2003, p. 198.

e che sia possibile individuare anche forti analogie fra i personaggi secondari, come ad esempio la figura del padre crudele. Complessivamente la tetralogia descriverebbe una sorta di ascesa, a partire da eventi tristi e luttuosi fino a visione ottimistica dell'esistenza.

Secondo Del Frego, l'analisi di Schadewaldt appare fondata e ad essa si potrebbe aggiungere anche un altro elemento, proprio quello che aveva a suo tempo individuato Scholl e che lo studioso identifica come "tema dell'ospitalità": (*ibid.* p. 211) «come le situazioni pericolose o gli eventi luttuosi delle prime tre tragedie della tetralogia appaiono determinati dall'infrazione delle regole morali che governano i rapporti di ospitalità, così l'esito felice della tetralogia si determina grazie all'intervento di Eracle, accolto come ospite nel palazzo di Admeto, nonostante il lutto per la morte di Alceste» .

Secondo la parabola ascendente individuata da Schadewaldt, Euripide avrebbe voluto problematizzare il tema tradizionale dell'ospitalità mostrandone i lati oscuri, ma per poi ribadire il valore nell'Alceste; per Del Frego, nonostante il tema sia certamente rintracciabile in tutte e quattro le tragedie, non va per forza considerato come il tema unificante; tuttavia la sua presenza potrebbe essere una prova del fatto che le tetralogie euripidee, pur libere negli intrecci, fossero costruite intorno a precisi temi conduttori. Un'analisi dettagliata delle altre tragedie - delle quali è peraltro difficile la ricostruzione - non è possibile in questa sede; tuttavia mi è sembrato interessante esporre le teorie dello Schadewaldt integrate da Del Frego riguardo la tetralogia, poiché confermerebbero alcune delle ipotesi da me avanzate nel capitolo precedente. Trovo innegabile, infatti, che il centro della tragedia di Euripide sia Admeto e che il tragediografo si sia soffermato sulla sua parabola; inoltre è altrettanto vera la centralità dei personaggi secondari: proprio nel dialogo con Ferete ho individuato la chiave di volta del dramma e dunque la figura del padre sarebbe senz'altro essenziale e non è vero, come sostiene Paduano (2004, p. 347), che «è facile vedere come l'apparizione di Ferete e delle sue accuse avvenga troppo tardi per mettere in discussione l'identificazione emotiva già polarizzata sulla coppia Alceste-Admeto nelle sue prospettive di sopravvivenza oltremondana [...] ma proprio perché tardiva, e tutt'altro che indispensabile allo svolgimento dell'azione drammatica, la scena di Ferete testimonia la puntigliosa volontà compositiva di non lasciare intatta e problematica la rappresentazione del protagonista. Perché questo è l'uomo euripideo,

mélange inscindibile di sublime e meschino [...]»: concordo senz'altro con lo studioso per quanto riguarda le sfaccettature con cui Euripide rappresenta i suoi personaggi, ma sono assolutamente contraria alla tesi che il dialogo con Ferete non sia fondamentale allo sviluppo dell'azione drammatica. Schadewaldt aveva qualificato i padri come "crudeli": penso che questa sia una determinazione già moralizzante, quando invece ho cercato di dimostrare come Ferete non voglia essere dipinto da Euripide in modo negativo, ma quale polo anzi positivo e portatore di altrettanti valori fondamentali per l'affermazione di Admeto come uomo socialmente accettato; oltre al giudizio su Admeto, tuttavia, anche quello su Ferete è stato soggetto a critiche a forte stampo etico, sia da parte dei filologi sia dalla lettura dei poeti moderni.

Andando avanti nella lettura dell'*hypothesis* si trova la prima affermazione riguardo il lieto fine dell'*Alceste* - τὸ δὲ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν-, che verrà ribadita ed espansa nel secondo paragrafo:

Τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει. παρὰ τῶν τραγικῶν ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, ἃ ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα.

Secondo Dale (1966, p. xl) l'associazione che viene fatta fra l'*Oresteia* e l'*Alceste* «is only intellegible if this was written after the Select Edition was made; of the ten plays, these are the only two which do not end 'tragically'»; secondo la studiosa né l'*hypothesis* - a meno che l'uso dell'aggettivo σατυρικώτερον in luogo di κωμικωτέραν sia da intendere come un'eco superstite di una discussione riguardo questo punto - né nessun'altra fonte antica offrono alcun commento riguardo un allontanamento di Euripide dalla consuetudine compositiva nell'inserimento dell'*Alceste* al posto di un dramma satiresco alla fine della tetralogia, e questo dovrebbe significare che il fenomeno non doveva essere isolato. Tuttavia, secondo la studiosa, dal momento che nessun'altra opera è conosciuta per la sua appartenenza a questa ambigua categoria, è necessario analizzare le caratteristiche proprie dell'*Alceste* per capire se esse facciano sì che il componimento sia

un *unicum* delle tragedie greche¹⁶⁷.

Gli elementi individuati da Dale sono innanzitutto la brevità della tragedia, la presenza dell'*epiparodo* e la seguente presentazione di Eracle; tutti elementi che ella definisce come "pro-satyric", in grado di dare alla tragedia «a wider range of mood than any other extant Greek tragedy, but this is a carefully calculated range, which does not destroy the unity of the whole. [...] To seek to press the notion of a 'pro-satyric' play any further is I think mistaken. [...] the action moves to its conclusion by the stricts dramatic logic, and is meant [...] to be taken seriously» (Dale 1966, p. xxi-xxii).

Anche Paduano (1968, p.16) utilizza una definizione simile a quella della Dale quando parla di «estrema disponibilità di toni della nostra tragedia» e ritiene che gli elementi a sostegno della comicità, ovvero la predica filosofica di Eracle e i due contrasti fra Apollo e Thanatos e Admeto e Ferete, siano debolissimi. Per lo studioso, infatti, quello del genere sarebbe un «tipico pseudo-problema: se è vero che il genere letterario è per gli antichi un fatto di grande importanza critica, è altresì vero che una sua discussione ha importanza solo in quanto il problema stesso sia avanzato dagli antichi»; Paduano sottolinea come nessuno dei filologi antichi abbia mai ipotizzato che l'*Alceste* fosse altro rispetto a una tragedia, dal momento che gli aggettivi riportati nell'*hypothesis* a proposito del finale devono essere intesi unicamente riferiti ad esso e quindi dimostrerebbero che l'*Alceste* è una tragedia in quanto il suo finale è piuttosto comico e satiresco per una tragedia, appunto¹⁶⁸.

Tuttavia, pur sostenendo la tragicità dell'*Alceste* e l'unità complessiva del dramma, anche Dale parla di elementi 'pro-satyric', alludendo a quel particolare termine coniato dagli studiosi per definire, per l'appunto, un componimento al posto di un dramma satiresco; eppure, si è visto come la studiosa ritenga che questa sostituzione non fosse stata un qualcosa di evidentemente estraneo alla consuetudine. Di opposto parere è Sutton, che sostiene invece che l'*Alceste* sia «a bond and, as far as we know, unprecedented departure from normal practise, as Euripides replaced the usual satyr play with a non-satyric drama» (Sutton 1980, p.180); secondo lo studioso - e anche secondo

¹⁶⁷ Cfr. Dale 1966, p. xix.

¹⁶⁸ Per ulteriori approfondimenti cfr. Paduano 1968, pp. 14 ss.

me - è importante chiedersi perché Euripide abbia compiuto questo passo, considerando soprattutto come egli sia sempre stato un profondo innovatore da tutti i punti di vista.

Secondo Sutton, alcuni tragediografi dovevano essersi stancati delle restrizioni imposte dal dramma satiresco, così da cominciare a sostituirgli un altro genere di componimento, che permettesse loro di operare con una maggiore libertà, producendo un dramma più vicino alla tragedia e in linea con il gusto moderno; se inizialmente il nuovo tipo di componimento doveva differenziarsi dalla tragedia, tuttavia era allo stesso tempo qualcosa di diverso dalla farsa: doveva avere un tono più leggero della tragedia, un lieto fine e manifestare attraverso nuove modalità la sua antica natura di dramma satiresco, cui si era definitivamente sostituita una forma più sofisticata e, in un certo senso, evoluta.

Probabilmente Euripide si era approcciato alla composizione dell'*Alceste* con queste intenzioni; sempre secondo lo studioso questo nuovo genere doveva essere più congeniale ad Euripide, che non aveva forse una particolare predisposizione per il dramma satiresco: la qualità artistica del *Ciclope* era sempre stata dubbia e la stessa lacuna che abbiamo rispetto agli altri drammi satireschi non ci fa pensare che fosse l'ambito compositivo dove egli maggiormente brillasse.

Tuttavia gli antichi non sembravano avere una definizione specifica per questo nuovo genere sostitutivo del dramma satiresco; sono stati gli studiosi moderni a coniare il termine "pro-satyrical" play, spesso riferendolo unicamente proprio all'*Alceste*; abbiamo visto come la stessa Dale indaghi gli elementi propri di questo genere perché peculiari e informativi rispetto al dramma euripideo; oltre agli elementi già ricordati, Sutton fornisce un elenco di altre caratteristiche peculiari del genere satiresco che possono essere individuate nell'*Alceste*: innanzitutto la rappresentazione di Thanatos potrebbe essere assimilata a quella di un orco, un personaggio malvagio; in particolare nei drammi satireschi è tipica la descrizione di uno scontro nel quale il personaggio cattivo soccombe e la sua sconfitta è spesso seguita dalla liberazione dell'ostaggio: dunque la lotta di Eracle per la liberazione di Alceste avrà sicuramente avuto uno stampo satiresco.

Un altro tema tipico del dramma satiresco è quello dell'ospitalità e del suo abuso; a questo proposito è bene evidenziare fin da subito come tale motivo non possa essere considerato secondario e subordinato a quello dell'amore: esso è centrale all'interno del

componimento euripideo¹⁶⁹. Avendo parlato finora del tema della battaglia contro un personaggio nemico e di quello dell'ospitalità, credo si possa avanzare fin da ora un'osservazione che li unisca entrambi.

Nel capitolo precedente, attraverso l'analisi degli espedienti drammaturgici, ho messo in luce come Euripide diverga da Frinico sia nel serbare il segreto della liberazione di Alcesti attraverso l'espedito dell'*epiparodo*, sia nella mancata rappresentazione dello scontro: oltre ad essere essi elementi funzionali alla drammatizzazione del mito in modo innovativo, possono essere intesi anche come spia di quella che Sutton definisce proprio come volontà di rendere gli elementi del dramma satiresco più sofisticati; non sappiamo inoltre se quello di Frinico fosse un dramma satiresco, ma se così fosse stato l'innovazione drammaturgica sarebbe stata duplice, sia nella direzione della costruzione della trama e del suo senso intrinseco, sia proprio nella riformulazione di tematiche che gli spettatori erano abituati a percepire come comiche. Trovo che questa osservazione possa essere fondamentale anche per comprendere la figura di Eracle, su cui Sutton non si sofferma; essa in realtà è stata da sempre utilizzata come prova per dimostrare la comicità dell'Alcesti.

Per Castellani (1979, p. 495-6), la seconda entrata di Eracle è «the key to a correct understanding of the comparison/contrast between the two acts»: la tragedia sarebbe dunque costituita da due parti differenti, la prima «tragic-pathetic» (vv. 1-746), la seconda «comic- satyric» (vv. 747-1163). In particolare, sempre secondo l'analisi di Castellani, l'entrata in scena del servo dopo l'*epiparodo* e il successivo discorso «short and ironic» di Eracle, presentato come il «gluttonous Heracles of the comedy», farebbero iniziare il nuovo atto della tragedia «in a very common *comic* manner».

Anche Pattoni sostiene che la peculiarità di questo dramma sarebbe la sua struttura binaria, che contrappone fra loro due sequenze distinte ed antitetiche: il primo segmento sarebbe da ritenersi tragico, in quanto incentrato sulla morte della protagonista, mentre l'arrivo di Eracle nel terzo episodio costituirebbe lo snodo fra la prima e la seconda parte. A sancire definitivamente l'inizio della seconda sequenza è il racconto del servo, che fa da *pendant* al racconto tragico dell'ancella riferito alla morte di Alcesti; oltretutto per

¹⁶⁹ Per ulteriori approfondimenti cfr. Sutton 1980, pp. 181-2.

Pattoni (2006, p. 268) «il fatto che la scena sia vuota contribuisce ad accentuare nello spettatore l'impressione di un secondo inizio, e questa volta di matrice dichiaratamente comica: il personaggio del servo rampognante, che si lamenta del comportamento del padrone, costituisce infatti un tipico incipit di commedia».

Ho già dimostrato come l'*Alceste* sia da considerarsi una tragedia unitaria e come l'*epiparodo* non abbia in alcun modo la funzione di dividerla in due parti; penso piuttosto che si debba intendere la figura di Eracle come un elemento originariamente comico - e questo non può essere negato - riutilizzato e modificato al fine della composizione di un nuovo dramma. A questo proposito è pertinente l'analisi che la Dale offre del tema in questione: la studiosa, infatti, evidenzia come avvenga «the *adaptation* of a satyric theme to tragedy (in the Greek sense)»: il tema può essere definito comico «but not its treatment here»¹⁷⁰. A tal proposito è importante evidenziare un ulteriore elemento individuato da Zanetto, ovvero che il discorso con il quale Eracle, ancora ignaro di ciò che è accaduto, risponde al servo, sia una concatenazione di *gnomai* nella quale sono riconoscibili alcuni capisaldi del pensiero greco arcaico, rielaborati nella poesia lirica ed infine ripresi dalla tragedia: l'idea, fondamentale, che l'uomo, data la sua natura effimera, debba perseguire ciò che gli è dato giorno per giorno¹⁷¹; il discorso di Eracle verrà maggiormente sviluppato nelle Baccanti, dove «tre sono i punti della sapienza donisiaca: l'accettazione del contingente [...]; la rinuncia a quanto supera la misura di un mortale; l'abbandono a ciò che “scioglie i dolori”, cioè le dolcezze di Dioniso e Afrodite» (ibid., p. 236). Se mi trovo concorde con questa analisi, che mostra come Euripide sapesse completamente destabilizzare gli spettatori, mettendo in bocca a quello che era un personaggio a tutti gli effetti comico un discorso carico di *sophia*, non sono invece d'accordo sulla funzione drammaturgica che Zanetto assegna ad Eracle: per lo studioso dopo la morte di Alceste la tragedia sarebbe arrivata a un punto morto, che solo la comicità di Eracle riesce a rimettere in moto rivelando una sapienza tragica; in questo modo (ibid., p. 237) «Eracle diventa così il portatore del principio stesso della tragicità», rendendo l'*Alceste* un esempio di fusione fra tragedia e commedia per il fatto che «Euripide applica una sorta di paratragedismo

¹⁷⁰ Cfr. Dale 1966, p. xxi.

¹⁷¹ Cfr. Zanetto 2012, p. 234.

rovesciato: come in Aristofane l'innesto di materiali tragici serve per "fare" la commedia, così qui la citazione comica [...] aiuta la tragedia a recuperare il proprio senso più profondo».

Come ho cercato di dimostrare nel primo capitolo, non concordo con Zanetto riguardo lo stallo in cui si troverebbe l'azione dopo la morte di Alceste; è proprio ora che il dramma ha inizio ed è Admeto a doverlo portare avanti; mi sembra più opportuno dire che Eracle, inserito in un contesto tragico, con la sua natura ibrida non faccia che acuire il medesimo. Altrettanto errata è quindi, a mio parere, anche l'interpretazione di Pattoni (2006, pp.13-4), secondo la quale «a fronte di una vicenda dai potenziali risvolti antitragici, Euripide ha scelto di ridurre drasticamente l'elemento comico-satiresco, che qui appare sostanzialmente confinato alla scena dell'ubriacatura di Eracle, e di valorizzare per contro la componente tragica, che è legata soprattutto alla protagonista femminile».

A mio parere alcuni elementi avevano una natura comica, ma essa va intesa e reinterpretata all'interno del dramma euripideo; in questo senso dobbiamo interpretare anche il tema dell'inganno, che Euripide trasforma in un articolato gioco linguistico basato sulla polisemia delle parole.

Di per sé il mito di Alceste poteva dunque essere un soggetto valido per un dramma satiresco, tanti e tali sono i motivi che ho elencato e che gli spettatori dovevano avere ben in mente; è per questo che «*Alcestis* is [...] a genuine hybrid combining important elements of both tragedy and satyr play, and this is guaranteed by the initial selection of mythological subject. Only when this is appreciated can we begin to comprehend the specific nature of Euripides' innovation» (Sutton 1980, p. 182).

Infatti, sebbene, come già detto, siano riutilizzati temi tipici del dramma satiresco e in qualche modo l'*Alceste* assolva alla funzione che esso aveva di ripristinare una visione ottimistica e confortante dei fatti, tuttavia Sutton sottolinea come l'*Alceste* offra nel suo svolgimento un profondo senso del tragico: l'incertezza della sorte dei due coniugi aleggiava sul pubblico fino all'inopinato arrivo di Eracle, creando un vero e proprio senso di sconforto e paura; allo stesso modo, se nel dramma satiresco si arrivava a una semplificazione della morale quasi caricaturale, la stessa caratterizzazione di Admeto – d'accordo con la mia tesi - è del tutto tragica.

La stessa cosa si può dire a proposito di alcuni elementi della tragedia «incongruous and grotesque – Admetus proposing to sleep with the statue, for example» che avrebbero dovuto scatenare il riso, «but what kind of laugh? The answer surely is the familiar *risus sardonius* of Euripidean tragedy, not the honest and uncomplicated laughter of the satyr play» (ibid., p. 183).

Trovo assolutamente pertinente questa analisi, tuttavia mi pare di poter avanzare un'osservazione. Nella sua trattazione, Sutton individua come altre tragedie di Euripide, ovvero *Ifigenia fra i Tauri* ed *Elena*, debbano essere considerate “pro-satyrical”; forse, è la necessità di dare una definizione a questo tipo di drammi a creare un profondo equivoco. Alla luce di tutte le considerazioni fatte finora riguardo il problema del genere mi pare si possa dedurre che la natura della tetralogia vive con Euripide un profondo mutamento e probabilmente ha il suo punto di svolta principale proprio con l'*Alceste*; si decide di sostituire al dramma satiresco un tipo di componimento che abbia in sé elementi di natura comica e che caratterizzavano il precedente quarto posto, ma integrandoli all'interno di un nuovo contesto. Essi assumono una nuova natura, in quanto portatori di un senso tragico ambiguo e per questo a tratti grottesco, capace di inquietare e destabilizzare gli animi. Mi sembra però superfluo e frutto di una inutile speculazione moderna, dover definire questi drammi come “pro-satyrical” e catalogarli, soprattutto perché, come già ho scritto, non era stata una necessità degli antichi: essi sono tragedie a tutti gli effetti, nate in una seconda fase e con uno sviluppo autonomo, ma non per questo meno ‘tragiche’ delle altre. Ciò non deve portare né a disconoscere la presenza di elementi comici nell'*Alceste* per confermarne l'autentica tragicità – che abbiamo visto essere al contrario caratterizzata proprio da tali elementi - né ad avanzare ipotesi quali la divisione del dramma in due parti, uno di natura tragica e uno di natura comica.

Mi sono soffermata a lungo sullo sviluppo di tale genere per due principali motivi: innanzitutto, per poter comprendere con maggiore coscienza i mutamenti che verranno operati nei tempi moderni, anche a fronte di un fraintendimento del genere di questa tragedia, che tale, però, io credo si debba definire. In secondo luogo, tale questione avrà una importanza determinante per l'analisi librettistica: nel capitolo dedicato alle riprese operistiche di *Alceste*, si vedrà come il lieto fine di questa tragedia, insieme a tutti gli

elementi analizzati sinora, avranno un ruolo centrale nella scelta di Euripide come fonte.

Connesso al problema dell'interpretazione del genere è quindi anche quello della valutazione dei personaggi: la critica ha scritto numerose pagine per dimostrare la colpevolezza e la bassezza umana di Admeto¹⁷², altrettante per sostenere come il padre di quest'ultimo sia meschino e la scena stessa del dialogo quasi ridicola; allo stesso modo, anche Eracle è sempre stato visto e considerato come un buffone, un personaggio che sancirebbe una netta divisione del dramma in tragedia e commedia. Dalle analisi precedenti è evidente come sia contraria all'idea che categorie moraleggianti possano essere applicate per descrivere il modo in cui Euripide ha rappresentato i suoi personaggi. Avrà senso invece evidenziare che dal Seicento in poi, per il contesto storico e culturale dell'epoca, fu necessario apportare profonde modifiche alla struttura drammatica e, quindi, al modo di agire dei personaggi stessi; al contrario, non si può fraintendere in questo modo il dramma euripideo. Le innovazioni drammaturgiche apportate da Euripide hanno permesso al tragediografo di elaborare una versione del mito che, a mio parere, si differenzia dalle precedenti ed è diversa dalle successive.

Prima di approdare alle riprese dell'*Alceste* in musica, è necessario vedere come il mito sia stato rielaborato e concepito nelle rielaborazioni posteriori, per capire in che modo inquadrare la ripresa del dramma euripideo e le eventuali modifiche apportate già dall'antichità; mi soffermerò solo sulle tappe più importanti al fine della mia analisi; vale forse la pena chiedersi se si debba ritenere Euripide faro di tutte le rielaborazioni mitiche.

2.3 La ricezione del mito nell'antichità

¹⁷² Ricordo di seguito alcuni degli studi in cui è sostenuto un giudizio negativo su Admeto: Murray 1932, pp. 46 ss.; van Lennep 1949, pp. 13, 17 ss., 27; Knox 1979, p. 334; agguerrito sostenitore è Fritz 1962, pp. 310 ss.; Schein 1988, pp. 196-8; Conacher 1981, pp. 6-9. La necessità di allontanarsi da una lettura negativa e moraleggiante del comportamento di Admeto è sostenuta anche da C. Brillante 2005: rimando a questo studio per la nuova luce sotto cui viene presentato il personaggio di Admeto e, in generale, per la rilettura che lo studioso offre del dramma.

Secondo Paolucci (2014, p.13) «non esisterebbe Alcesti senza Euripide, che ne fissò il carattere e gli snodi principali della *fabula* mitica e drammatica che la riguarda, come alcune strategie espositive»; l'importanza del modello euripideo sarebbe provata dalla comparsa dell'*Alcesti* – nel basso impero – con *Ecuba*, *Oreste*, *Fenicie*, *Ippolito*, *Medea*, *Andromaca* fra le sette tragedie canoniche di Euripide. La scelta di queste tragedie, che vennero poste su *codex* e che costituirono pertanto l'archetipo della tradizione successiva, avvenne a Costantinopoli verso la metà del V secolo, nello stesso ambiente dove operò Eugenio di Augustopolis di Frigia, attivo intorno al 480; le tragedie euripidee erano collegate a quelle in pari numero degli altri due tragediografi e l'*Alcesti* corrispondeva alle *Trachinie* di Sofocle «in quanto entrambe le tragedie riguardano le gesta di Eracle ed il tema della donna che sacrifica tutto all'amore coniugale» (ibid., p.13 nota 25). Mi interessa particolarmente questa testimonianza perché sarebbe indicativa del fatto che la tragedia era già letta come rappresentante il sacrificio d'amore, tanto che la stessa Paolucci, dopo aver esposto a grandi linee la trama della tragedia, prosegue scrivendo (ibid., p.17): «Alcesti è amore sicché non sorprende di ritrovarla con funzione paradigmatica nel *Symposium* di Platone (179bd)».

Tale considerazione è fondamentale per la mia analisi, dal momento che sono diversi i critici che intendono la narrazione platonica del mito di Alcesti come un'inconfutabile ripresa euripidea; Paduano, ad esempio, apre il primo capitolo della sua edizione critica al dramma euripideo con il passo del *Simposio* dove è citata Alcesti (Paduano 1993, p. 5):

Καὶ μὴν ὑπεραποθνήσκειν γε μόνοι ἐθέλουσιν οἱ ἐρῶντες, οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες, ἀλλὰ καὶ αἱ γυναῖκες. τούτου δὲ καὶ ἡ Πελοπίου θυγάτηρ Ἄλκηστις ἰκανὴν μαρτυρίαν παρέχει ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου εἰς τοὺς Ἕλληνας, ἐθελήσασα μόνη ὑπὲρ τοῦ αὐτῆς ἀνδρὸς ἀποθανεῖν, ὄντων αὐτῷ πατρός τε καὶ μητρός, οὓς ἐκείνη τοσοῦτον ὑπερεβάλετο τῇ φιλίᾳ διὰ τὸν ἔρωτα, ὥστε ἀποδειξάσαι αὐτοὺς ἀλλοτρίους ὄντας τῷ ὑεῖ καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντας, καὶ τοῦτ' ἐργασαμένη τὸ ἔργον οὕτω καλὸν ἔδοξεν ἐργάσασθαι οὐ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ θεοῖς, ὥστε πολλῶν πολλὰ καὶ καλὰ ἐργασαμένων εὐαριθμήτοις δὴ τισιν ἔδοσαν τοῦτο γέρας οἱ θεοί, ἐξ Ἄιδου

ἀνεῖναι πάλιν τὴν ψυχὴν, ἀλλὰ τὴν ἐκείνης ἀνεῖσαν ἀγαθὸν σθένος τῷ ἔργῳ· οὕτω καὶ θεοὶ τὴν περὶ τὸν ἔρωτα σπουδὴν τε καὶ ἀρετὴν μάλιστα τιμᾶσιν.

«Solo gli amanti sono disposti a morire l'uno per l'altro, e non solamente gli uomini, ma anche le donne. Ne è sufficiente testimonianza tra i Greci Alceste, figlia di Pelia, che sola accettò di morire per il marito, il quale pure aveva padre e madre; ma l'affetto di lei, originato dall'amore, superò a tal punto il loro, che li fece apparire addirittura estranei al proprio figlio, congiunti solo di nome. Questa azione parve così bella, non soltanto agli uomini, ma anche agli dei, che, essendo pochissimi, fra i molti autori di grandi imprese, quelli a cui concessero il privilegio di rimandare dal regno dei morti la loro anima, ad Alceste diedero appunto questo privilegio, ammirati dell'azione che aveva compiuta: anche gli dei onorano al più alto grado la virtù e lo zelo ispirati dall'amore.»

Per Paduano il testo platonico, pur facendo riferimento a una soluzione differente da quella di Euripide riguardo la salvazione di Alceste, risentirebbe profondamente della sua elaborazione drammatica: Platone avrebbe infatti ereditato dal tragediografo l'opposizione fra i genitori e la sposa, che porta al ripudio del legame familiare e alla riduzione dell'amore genitoriale all'immagine mistificatoria «congiunti solo di nome», parallela alla disperata affermazione di Admeto «mi vollero bene a parole, non a fatti».

Euripide e Platone, per lo studioso, trattano entrambi la categoria del trionfo d'amore, con le inevitabili differenze dovute al diverso genere cui appartengono i due componimenti: Platone, esaltando nel *Simposio* l'amore, lo isola; Euripide, invece, impiega il tema amoroso nella dialettica tipica del genere tragico: «all'esterno di sé, l'amore si trova a contendere lo spazio semiotico a forze concorrenziali dell'immaginario individuale [...] e soprattutto a fare i conti con le norme dell'immaginario collettivo che determinano le gerarchie e le scelte sociali, e i conseguenti codici espressivi» (*ibid.*, p. 7). Lo studioso ricorda che il quadro di giudizi cui doveva far riferimento lo spettatore del teatro attico, non ha nulla a che vedere con il pensiero di Platone, aristocratico ed eterodosso: i cittadini del V secolo dovevano avere a che fare con una claustrofobica sessuofobia ed è proprio per questo motivo che anche in una tragedia rivoluzionaria come

quella euripidea Alceste non pronuncia esplicite parole d'amore, portando a un profondo paradosso per il quale «l'interpretazione di Platone è controbilanciata dal luogo comune, imperante nella critica, che in *Alceste* l'amore non sia altro che un'assenza, avvertita come polemica o nostalgica o più frequentemente e semplicemente, sorda»¹⁷³.

Del medesimo parere è anche Salanitro, per il quale i veri motivi del sacrificio di Alceste sarebbero il rispetto e l'amore e prova di ciò sarebbe proprio l'opinione espressa da Platone; tuttavia «accade il paradosso che l'interpretazione di Platone è controbilanciata dal luogo comune che in *Alceste* l'amore non sia la vera matrice del sacrificio» (Salanitro 2007, p. 25). Quindi il fatto che Platone citi Alceste come esempio della grandezza del sacrificio d'amore dovrebbe essere la prova inconfutabile che la tragedia di Euripide sia una tragedia d'amore, incentrata sul sacrificio dell'eroina; partirò proprio dalla tesi di Paduano – e dalle sue stesse argomentazioni – per confutare tale ipotesi.

Mi pare che tutti i motivi esposti da Paduano dovrebbero invece far comprendere la profonda distanza che separa le due opere: proprio la divergenza tra i due autori, dovuta *in primis* al differente contesto storico-culturale in cui operano è per me un esempio inconfutabile di come il mito si differenzi a seconda delle diverse drammatizzazioni. Innanzitutto, come evidenziato dallo stesso Paduano, il pubblico per cui scrive Platone non è certo quello cui si poteva rapportare Euripide; di conseguenza è fondamentale rendersi conto della natura del *Simposio*: una dissertazione filosofica sull'amore. In particolare, l'esempio di Alceste è utilizzato da Fedro nel suo *logos* epidittico per illustrare alcuni esempi di sacrifici per amore e dimostrare alla fine che il sacrificio dell'amato per l'amante è molto più apprezzabile: l'amante, infatti, è *entheos* – invasato dalla divinità – mentre l'amato reagisce di sua volontà; ad aver più valore del sacrificio di Alceste è dunque, ad esempio, quello di Achille nei confronti di Patroclo.

Sicuramente Platone aveva attinto dalla tragedia di Euripide alcune componenti, quali la specifica opposizione fra l'amare 'a parole' o 'a fatti': ma la porzione di mito riportata da Platone è unicamente funzionale al suo scopo, che era proprio quello di affrontare una dissertazione sul tema amoroso. Egli, quindi, pur traendo alcuni spunti dal

¹⁷³ Per ulteriori approfondimenti cfr. Paduano 1993, pp. 7 ss.

precedente euripideo, aveva probabilmente ripreso il mito nella sua variante ancestrale, quella conosciuta ancor prima della messa in scena di Frinico; sintomatico di questo fatto è proprio la diversa variante del mito offerta da Platone, secondo la quale Alcesti sarebbe stata restituita alla luce terrena proprio in virtù della sua forza: siamo molto lontani dalla tragedia, dove il ruolo di Eracle nella salvazione è fondamentale proprio perché legato alla virtù di Admeto, protagonista del dramma euripideo.

È bene ricordarsi, inoltre, che la parte del mito inerente al rifiuto dei genitori a sacrificarsi per il figlio era precedente la rappresentazione di Euripide; l'innovazione del tragediografo consiste proprio nel non delineare come crudele la figura di Ferete, ma, al contrario, nel renderla funzionale alla confutazione delle labili verità di Admeto.

Mi sembra quindi impossibile considerare il trattamento del mito nel *Simposio* come linea guida nell'interpretazione della tragedia di Euripide; al contrario, esso è una prima dimostrazione di come a seconda del contesto in cui viene elaborato un mito possa assumere diverse *facies*. Ulteriore conferma di questa mia tesi, potrebbe essere anche il fatto che nel *Simposio* Alcesti non viene citata solo nel discorso di Fedro, ma successivamente in quello di Diotima, che recita in questo modo (208 d):

ἐπεὶ γε καὶ τῶν ἀνθρώπων εἰ ἐθέλεις εἰς τὴν φιλοτιμίαν βλέψαι, θαυμάζοις ἂν τῆς ἀλογίας περὶ ἧ ἐγὼ εἶρηκα εἰ μὴ ἐννοεῖς, ἐνθυμηθεὶς ὡς δεινῶς διάκεινται ἔρωτι τοῦ ὀνομαστοῦ γενέσθαι καὶ κλέος ἐς τὸν αἰὶ χρόνον ἀθάνατον καταθέσθαι, καὶ ὑπὲρ τούτου κινδύνους τε κινδυνεύειν ἔτοιμοί εἰσι πάντας ἔτι μᾶλλον ἢ ὑπὲρ τῶν παίδων, καὶ χρήματα ἀναλίσκειν καὶ πόνους πονεῖν οὐσ- τινασοῦν καὶ ὑπεραποθνήσκειν. ἐπεὶ οἶει σύ, ἔφη, Ἄλκηστιν ὑπὲρ Ἀδμήτου ἀποθανεῖν ἂν, ἢ Ἀχιλλεῖα Πατρόκλω ἐπαποθανεῖν, ἢ προαποθανεῖν τὸν ὑμέτερον Κόδρον ὑπὲρ τῆς βασιλείας τῶν παίδων, μὴ οἰομένους ἀθάνατον μνήμην ἀρετῆς περὶ ἑαυτῶν ἔσεσθαι, ἦν νῦν ἡμεῖς ἔχομεν; πολλοῦ γε δεῖ, ἔφη, ἀλλ' οἴμαι ὑπὲρ ἀρετῆς ἀθανάτου καὶ τοιαύτης δόξης εὐκλεοῦς πάντες πάντα ποιοῦσιν, ὅσῳ ἂν ἀμείνους ᾖσι, τοσοῦτῳ μᾶλλον· τοῦ γὰρ ἀθανάτου ἐρῶσιν.

«Se soltanto vuoi guardare la brama di gloria che è negli uomini, ti stupirai della loro follia, a meno che tu non richiami alla mente ciò che ti ho detto, considerando cioè

quanto tremenda sia la brama di divenire famosi e imperitura eterna gloria acquistarsi, e come per questo siano pronti a rischiare ogni rischio. Credi tu che Alcesti sarebbe morta per Admeto o Achille avrebbe voluto seguire Patroclo nella morte, se essi non avessero pensato che così sarebbe rimasta imperitura la fama della loro virtù, che noi ora serbiamo? Certo no – continuava – ma, credo, proprio in vista della virtù immortale e di questa fama gloriosa, ognuno fa di tutto, e tanto più quanto è migliore: perché ama l’immortalità.»

Se dal discorso di Fedone si è portati a pensare che Alcesti si sacrifici per amore, la lettura offerta da Diotima va in un’altra direzione: Alcesti non si sarebbe mai sacrificata se non avesse saputo che sarebbe stata resa immortale dalla fama. Forse allora Euripide voleva rappresentare il sacrificio per brama di imperitura gloria? Anche questo passo potrebbe essere letto come testimonianza di una interpretazione di questo tipo, secondo il ragionamento di critici quali Paduano e Salanitro; e a ben vedere, nell’Alcesti stessa possiamo trovare il luogo che potrebbe aver ispirato questo esempio. Dopo la morte di Alcesti, il Coro si esprime con queste parole (vv. 445-454):

πολλά σε μουσοπόλοι
μέλψουσι καθ’ ἐπτάτονόν τ’ ὀρείαν
χέλυν ἔν τ’ ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
Σπάρτα κυκολς ἀνίκα Καρνείου περινίσσεται ὄρας
μηρός, ἀειρομένας 450
παννύχου σελάνας,
λιπαραῖσί τ’ ἐν ὀλβίαις Ἀθήναις.
τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολ-
πὰν μελέων ἀοιδοῖς.

«Molto ti canteranno i poeti sulla lira a sette corde, e anche nei canti senza lira, a Sparta, quando torna il mese Carneio e la luna sta alta in cielo per tutta la notte, e nella splendida Atene: tale materia di canto hai lasciato morendo ai poeti».

Anche nel discorso di Alceste moribonda potrebbe essere trovata come motivazione quella della consapevolezza della fama che rimarrà eterna grazie al suo gesto; in questo modo, infatti, hanno letto il sacrificio alcuni studiosi, ovvero come dettato dalla sete di gloria. Le tesi che ho citato trovano il loro limite proprio nella seconda ripresa del mito all'interno della stessa opera: questo, a mio parere, prova come uno stesso racconto potesse essere duttile e come sia impossibile leggere la tragedia euripidea come sacrificio amoroso solo per l'attestazione del mito che troviamo in Platone, proprio perché esso non è l'unico.

Tuttavia, tornerò sul mito di Alceste citato da Fedro perché, se è vero che non possiamo interpretare la tragedia euripidea sulla base di esso, come ho cercato di dimostrare con l'analisi che ho svolto nel primo capitolo, tuttavia è proprio ciò che accadrà nei secoli a venire, dove la rappresentazione della morte di Alceste nel *Simposio* giocherà un ruolo fondamentale.

Platone, quindi, riprende il sacrificio di Alceste secondo precise necessità tematiche. In ambito greco, le informazioni più particolareggiate riguardo il mito ci pervengono dallo Pseudo-Apollodoro (1, 9, 15), che per primo riporta l'antefatto della gara indetta da Pelia per ottenere la mano di sua figlia: Alceste sarebbe stata concessa in sposa al pretendente in grado di aggirare ad un carro un leone e un cinghiale; indispensabile alla vittoria di Admeto è l'intervento di Apollo, che compie l'impresa al suo posto. Oltre a narrare la premessa delle nozze fra Admeto e Alceste, che verrà ripresa anche dal poeta centonario autore dell'*Alceste*, Apollodoro aggiunge un dettaglio che non avrà notevole fortuna letteraria, ovvero il motivo per cui Admeto è destinato a morire: egli la notte precedente le nozze si sarebbe dimenticato di offrire i sacrifici ad Artemide. Vengono inoltre riferite entrambe le versioni riguardo la salvazione di Alceste: secondo la prima, sarebbe stata Core a rimandarla sulla terra, per la seconda versione, invece, sarebbe stato necessario l'intervento salvifico di Eracle¹⁷⁴.

Apollodoro si sofferma su dettagli ignorati dalle fonti precedenti proprio in quanto mitografo: una narrazione esaustiva del mito, comprensiva anche dell'antefatto, ha senso

¹⁷⁴ Cfr. Paolucci 2014, p. 20.

in un'opera come la *Biblioteca*, non in un componimento poetico dove è necessaria una specifica drammatizzazione del materiale mitico funzionale alle scelte compositive dell'autore.

Queste due testimonianze evidenziano come, a mio parere, già nella stessa Grecia le interpretazioni e le narrazioni fossero state differenti e funzionali sia al tipo di componimento, sia al pubblico cui esso era indirizzato; analizzando le riprese del mito di Alceste nell'ambito della letteratura latina, risulta ancora più evidente come il contesto storico-culturale comporti inevitabilmente delle modifiche e degli apporti diversi a uno stesso mito: secondo Nosarti (1992, p. XIX), infatti, «la vicenda e l'epopea di un'eroina come Alceste si prestava benissimo ad una riaffabulazione in chiave soprattutto sentimentale e patetica: nel mondo romano in particolare». Alceste viene introdotta nella letteratura latina dai tragediografi arcaici – dei quali possediamo un solo frammento di Accio¹⁷⁵ – ma ci è giunta qualche informazione in più riguardo l'*Alceste* di Levio¹⁷⁶: fu probabilmente lui «ad innovare la versione euripidea escludendone la figura di Eracle, che riporta in vita Alceste, presente ancora in Accio, per soffermarsi sugli aspetti sentimentali della *fabula*» (Paolucci 2014, p. 23).

Si è però visto come Eracle fosse stato escluso già nella versione di Platone, per lo stesso motivo che viene riportato dalla studiosa a proposito della scelta compositiva di Levio: in una riscrittura del mito incentrata sul sacrificio per amore, e dunque sul risvolto sentimentale, non aveva alcuna funzione l'impresa di Eracle, di cui Euripide si serve nella prospettiva di una tragedia il cui protagonista è Admeto.

Una delle più importanti attestazioni della figura di Alceste nella letteratura latina è quella offerta da Properzio: il poeta cita la moglie di Admeto nell'elegia 2,6 quale emblema di fedeltà coniugale, ma soprattutto «tiene presente l'eroina greca nella *regina elegiarum*, dove la figura di Alceste costituisce ipotesto imprescindibile per la delineazione del personaggio di Cornelia» (Paolucci 2014, p. 24). Secondo Paduano (1968, p. 21), l'ultima parte dell'elegia sarebbe costruita attraverso una serie di riecheggiamenti euripidei, derivati in particolare dalla scena della morte dell'eroina;

¹⁷⁵ Cfr. Ribbeck 1897, p. 165; Klotz 1953, p. 200, Warmington 1936, p. 333.

¹⁷⁶ Cfr. Blänsdorf 1995, p. 131.

tuttavia, una delle innovazioni principali rispetto ad Euripide è proprio il fatto che Cornelia non preghi il marito di esserle fedele anche una volta morta: la donna esorta anzi i figli ad accettare la matrigna qualora Paolo dovesse risposarsi (v. 85 ss.). Per Paduano (ibid., p. 26) «il tema della fedeltà e dell'amore oltre la morte di Admeto, che viene qui polemicamente rifiutato, Properzio era indicato a riprenderlo come forse nessun altro poeta. [...] Come spiegare allora il fatto che quando Properzio si trova direttamente di fronte a temi a lui carissimi li travisa e li rinnega?». Per lo studioso il poeta latino aveva individuato i temi centrali del dramma euripideo, ma indotto dalla morale del suo tempo li aveva ridimensionati arrivando a un completo travisamento: l'elegia IV, 11 è per Paduano (ibid., p. 28) «la prima interpretazione moralistica dell'*Alceste* stessa; [...] Properzio precede su questa via un numero enorme di filologi moderni e stabilisce definitivamente la "sfortuna" critica dell'*Alceste* con l'applicazione ad essa del parametro etico».

Non intendo compiere un'analisi dell'elegia di Properzio, tuttavia ho trovato interessante ai fini della mia indagine soffermarmi sull'opinione dello studioso e sul problema da esso sollevato, ovvero quello dell'interpretazione moralistica. Ho già cercato di dimostrare come il tema della fedeltà non vada inteso nel modo in cui lo interpreta Paduano, mi sembra inoltre che a proposito del componimento latino non si possa avanzare una tesi di questo genere: il poeta può certamente aver elaborato alcuni spunti tratti dalla tragedia euripidea, ma il fatto che Cornelia sia diversa da *Alceste* non penso possa attribuirsi a una condanna di tipo morale avanzata dall'elegiaco, ma al diverso contesto in cui egli si trova a scrivere: Cornelia incarna i valori della matrona romana, guidata dalla *virtus* e dall'etica stoica; il componimento stesso doveva avere una diversa funzione. Tuttavia è innegabile che all'*Alceste* fu applicato il parametro etico, come ho evidenziato anche all'inizio di questo capitolo a proposito del tema dell'interpretazione dei personaggi: è forse inevitabile che la rilettura di un testo in determinati periodi storici porti ad interpretarlo sulla base di categorie etiche in vigore in quel momento; ad esempio «il dominio storico della riabilitazione di Admeto è soprattutto la cultura seicentesca, con particolare riguardo al teatro musicale [...]», dove viene tenuta nascosta la decisione di *Alceste* di sacrificarsi e Admeto, una volta venutone a conoscenza,

vi oppone un vigoroso rifiuto: «risulta conseguentemente svuotato il ruolo di Ferete e la dissonanza da lui apportata all'insieme etico affettivo» (Paduano 2004, pp. 348-9).

A tal proposito Paduano sostiene infatti che «l'Admeto euripideo non lo rivedremo più nella ricchissima serie di *Nachdichtungen* che formano la fortuna di *Alceste*, e che tutte hanno ereditato da Euripide l'imprevedibilità del giudizio morale [...]» (ibid., p. 347). Mi sento di dissentire proprio su questo punto, ovvero che l'imprevedibilità del giudizio morale sia stata ereditata da Euripide: accettare il dato di fatto per cui in un contesto storico-culturale completamente differente da quello in cui aveva operato il tragediografo l'*Alceste* sia stata interpretata in chiave morale e siano state apportate delle modifiche alla *fabula* in vista di un suo riadattamento, non significa attribuire allo stesso Euripide un giudizio morale riguardo la sua opera, o addirittura applicare all'*Alceste* alcune categorie interpretative come se fossero connaturate alla tragedia e non frutto di speculazioni successive e distanti da essa.

Quanto la distanza sia un fattore determinante nella rielaborazione di un mito risulta evidente sia mettendo a confronto il dramma euripideo con le versioni musicali dal Seicento in poi, sia analizzando le differenze fra l'*Alceste* e alcuni componimenti dell'età tardoantica; in questo periodo il mito di Alceste fu rappresentato da diverse testimonianze, che si sono arricchite con il ritrovamento dell'*Alcestis Barcinonensis*, un poemetto anonimo risalente al III o IV sec. d.C.; non mi soffermerò su un'esegesi dettagliata di questo componimento¹⁷⁷, né della posteriore *Alceste Cento Vergilianus*, ma mi interessa evidenziare alcune differenze macroscopiche che sono state individuate da diversi studiosi rispetto al modello euripideo. Innanzitutto un primo rilevante cambiamento «per il quale l'*Alceste* di Barcellona precorre molte riscritture moderne del mito, è la scelta di un diverso momento temporale nella successione degli eventi: mentre in Euripide Alceste ha già preso la decisione di sacrificarsi prima che la tragedia abbia inizio [...], qui è ancora tutto da decidere»¹⁷⁸; a essere modificata è dunque la distribuzione temporale degli eventi:

¹⁷⁷ Rimando, fra gli altri, a Viccei (2019), che nell'analisi del componimento si sofferma in particolare sugli aspetti drammaturgici, interpretando l'*Alcestis Barcinonensis* come un pantomimo.

¹⁷⁸ Cfr. Rossi Liguanti 2011, p. 186

all'inizio del componimento si assiste al dramma di Admeto, che vuole conoscere il proprio destino e si dispera una volta che ne è venuto a conoscenza.

Segue, quindi, la ricerca della vittima sostitutiva e pertanto viene anticipato, rispetto al dramma euripideo, il confronto fra Admeto e suo padre, cui si aggiunge anche il dialogo con la madre; in seguito al rifiuto dei genitori di sacrificarsi per lui, avviene l'offerta spontanea della moglie: «con un volontario atto d'amore, Alceste si dichiara disposta a morire al posto di Admeto. [...] La decisione del sacrificio è quindi proclamata solennemente (altra scelta condivisa da quasi la totalità dei moderni)» (ibid. pp. 195-6). Secondo Rossi Liguanti, infatti, questo poemetto anticipa alcune soluzioni che verranno seguite anche dai rifacimenti successivi, come la scelta di rappresentare il voto sacrificale di Alceste e quella di decolpevolizzare Admeto, del qual vengono evidenziate solo le fragilità, soprattutto nel momento in cui viene a conoscenza di essere prossimo a morire; la stessa organizzazione dei discorsi con i suoi genitori «che utilizzano alibi paradossali e luoghi comuni per dimostrare il proprio diritto a sopravvivere al figlio» (ibid. p. 206) hanno il risultato di non dover affrontare il problema etico connesso con l'accettazione del sacrificio¹⁷⁹.

Ma l'innovazione di maggior rilievo rispetto alla tragedia euripidea è quella relativa al finale: Alceste muore senza essere riportata in vita. Sempre secondo la studiosa, questa modifica sarebbe dovuta al contesto storico e ideologico in cui scrive l'anonimo, profondamente mutato rispetto all'Atene in cui Euripide componeva le sue tragedie: «siamo in un'età in cui il sacrificio per amore e la resurrezione appartengono alla cultura cristiana, che li assume nella dimensione miracolistica della sopravvivenza ultraterrena, e in cui non è credibile che una forza come l'amore semplicemente umano possa infrangere l'irrevocabilità della morte» (ibid., p. 208).

Come ho cercato di dimostrare nel primo capitolo, non penso che l'Alceste euripidea venga salvata per ricompensa all'amore dimostrato, cosa che accade invece nella versione del mito citata da Platone; tuttavia, è innegabile che la profonda distanza che separa il componimento dell'Anonimo dalla tragedia greca abbia portato a una diversa drammatizzazione del mito.

¹⁷⁹ Cfr. Rossi Liguanti 2011, p. 206.

Anche l'*Alcesta*, uno dei sedici centoni di argomento pagano e cristiano presente nel codice Salmasiano condivide con l'*Alcestis Barcinonensis* il finale 'negativo'; secondo Rossi Liguanti (2011, p. 256) «per lo scioglimento luttuoso della vicenda i due testi tardoantichi sono uniti e accomunati dalla distanza epocale da Euripide»: sarebbe dunque imprescindibile, ancora una volta, considerare come la distanza temporale influisca nella modifica di alcuni elementi drammaturgici. A proposito del finale dei due componimenti, mi sembra interessante anche la considerazione di Nosarti (1992, p. XVIII): «l'adozione in entrambi i poemetti della variante più pessimistica del mito, rispondente al nucleo originario, in base alla quale Alceste non viene ricondotta dall'Ade dopo la morte [...] deve consigliare una certa prudenza nello stabilire confronti con l'omonimo dramma euripideo».

Sebbene possano essere individuate per l'*Alcestis Barcinonensis* delle possibili influenze euripidee, esse non devono essere sopravvalutate (ibid.) «sia per l'identità di situazioni presupposte dalla fabula stessa, sia per le molteplici mediazioni culturali facilmente ipotizzabili»; oltretutto (Nosarti 2011, p. XXXI) «una simile selezione e strutturazione del materiale mitologico non deve comunque sorprendere, perché [...] sappiamo che selezioni teatrali e riduzioni complete o parziali [...] di opere tragiche, in particolare euripidee, destinate a 'performances' di *tragodòi*, è prassi risalente ad epoca ellenistica a partire almeno dal III sec. a. Cr.». In questo caso la selezione del materiale è funzionale a mettere in primo piano Alceste, il cui sacrificio costituisce il perno di tutto il racconto.

Nosarti sottolinea come non si possa ritenere Euripide l'unico punto di riferimento di questo poemetto; anzi, secondo lo studioso la morte dell'eroina sarebbe da ricollegarsi a quella celebrata da Platone nel *Simposio* (179d e 208d) conforme agli ideali paideutici della tradizione romana: «il pragmatismo dei romani emerge soprattutto nel profilo ideale dei suoi eroi, nell'*exemplum* da consegnare ai posteri; le doti che occorrono si chiamano generosità, altruismo, slancio e forza d'animo [...] la figlia di Pelia incarna la *pietas* in tutti i suoi aspetti più nobili e profondi» (Nosarti 1992, p. XXX); secondo Marcovich (1988, p. 7) la *pietas* è l'idea chiave di tutto il componimento: soltanto Alceste possiede questa virtù e «the source will be again Euripides (*Alc.* 180-182). This line of

interpretation finds support in the way Plato treats Alcestis in *Symposion* 179 c 1»: in particolare il riferimento sarebbe all'espressione «ὄπερεβάλετο τῇ φιλίᾳ».

Credo sia opportuno fare una riflessione alla luce di queste considerazioni. Innanzitutto, trovo molto interessante la considerazione di Nosarti, ovvero su come si debba essere cauti nel considerare l'*Alceste* come fonte principale sulla quale si sarebbero basate tutte le successive: nell'antichità quella di Euripide doveva essere una delle versioni del mito, non il punto di riferimento unico del mito di Alceste; è certo che vi fosse un rapporto di intertestualità, per cui i poeti posteriori potevano aver elaborato alcune parti dei loro componimenti sulla base della tragedia di Euripide. Tuttavia, è fondamentale rilevare come fin dall'antichità anche la riflessione platonica doveva aver avuto un forte riscontro, soprattutto per il fatto di aver trattato il mito d'Alceste come esempio d'amore; è proprio su quest'ultimo punto che intendo soffermarmi. Secondo la tesi di Rossi Liguanti, a partire dall'*Alceste Barcinoniensis* tutte le rielaborazioni del mito prevederanno la rappresentazione del voto di Alceste e la decolpevolizzazione di Admeto; credo che questa considerazione abbia senso nel momento in cui tali rielaborazioni avranno come loro fulcro la tematica amorosa. Euripide è l'unico a non rappresentare l'offerta di Alceste, ma a effettuare uno scarto temporale tale per cui la tragedia inizia proprio con la morte della donna: la drammatizzazione del mito che effettua Euripide è, infatti, tesa a dare una personalissima svolta creativa al dramma, che rimarrà un *unicum* perché a svilupparsi saranno soprattutto opere incentrate sul sacrificio per amore. Ciò avverrà in particolare nel Seicento, ma si è visto come fosse un procedimento già in atto a partire dagli *Erotopaegenia* di Levio: mi sembra che questo diverso taglio dato al mito sia una prova del fatto che l'*Alceste* euripidea non fosse una tragedia d'amore e che, dall'antichità ai tempi moderni, le scelte drammaturgiche – sia per quanto riguarda la *fabula* sia la caratterizzazione dei personaggi – sono tese allo specifico orientamento che si vuole dare a un componimento.

Questo discorso è valido anche per l'*Alceste cento vergilianus*, dove però, al contrario, le innovazioni drammaturgiche, ovvero l'ampia rappresentazione dell'antefatto e una succinta descrizione, narrata in forma indiretta, del dialogo fra Admeto e suo padre, la cui brevità, secondo Rossi Liguanti (2011, p. 238) «ha come risultato di svuotarlo quasi

completamente dell'aggressività e del sarcasmo presenti» sono elaborate per soffermarsi sulla figura di Admeto, protagonista assoluto in particolare nella descrizione dell'antefatto; per la studiosa (2011, p.254) «la tendenza a rappresentare gli antecedenti della scelta di Alceste caratterizza tutte le versioni successive ad Euripide, che ampliano il taglio cronologico della tragedia greca». Ho cercato di dimostrare come la tragedia di Euripide rimanga un *unicum*, una originalissima elaborazione di un mito che fin dall'antichità aveva avuto grande fortuna; tuttavia, mi è sembrato evidente, da alcune delle tesi analizzate, che diversi studiosi tendano a considerare l'*Alceste* euripidea come tragedia rappresentante il sacrificio di amore, probabilmente alla luce proprio dei rifacimenti operistici.

Mi sembra si possa invece sostenere, in seguito alle considerazioni fatte, che a partire da un mito comune le varie rielaborazioni variassero e fossero contraddistinte da determinate scelte drammaturgiche a seconda del contesto storico-culturale in cui sorgevano; così il fatto che quasi tutte le versioni greco-latine successive a Euripide non ne presentino alcuni degli elementi peculiari, come il dialogo con i genitori funzionale a un'evoluzione di Admeto, la figura di Eracle e, soprattutto, lo scarto temporale, non è indice di mere variazioni del tema euripideo, ma di modi diversi di voler raccontare il mito, in particolare nella direzione della tematica amorosa.

2.4 La fortuna: testi e traduzioni

Prima di giungere a trattare l'opera in musica, è necessario offrire una panoramica della fortuna del mito di Alceste fino al Rinascimento, nonché delle traduzioni della tragedia di Euripide che dovevano circolare negli ambienti più colti.

Questo capitolo non intende essere esaustivo riguardo tutta la tradizione della tragedia presa in esame¹⁸⁰, ma funzionale al tema centrale di questo studio: la fortuna del classico nell'opera in musica. Infatti, per cercare di indagare con quali fonti avessero

¹⁸⁰ Per uno studio approfondito di tale questione rimando a V. Di Benedetto 1965, all'edizione critica dell'*Alceste* di L. P. E. Parker 2007, pp. xxiv ss e a Slater 2013, pp. 67 ss.

realmente a che fare i librettisti, si procederà su diversi livelli: innanzitutto, si terrà in considerazione il contesto storico culturale nel quale ogni librettista si trovava ad operare; oltre a ciò, si dovrà anche provare a tener conto, ove le informazioni biografiche lo permettono, della formazione culturale di ciascuno: va da sé, infatti, che non tutti i librettisti potessero confrontarsi con il testo greco originale. In secondo luogo, il confronto fra i testi dei libretti e le fonti potrà offrire uno strumento utile per ipotizzare il rapporto fra il librettista e un determinato testo: questa operazione, sebbene sia basata su una quanto più precisa analisi comparatistica fra il libretto e le fonti a disposizione, deve anche essere guidata in primo luogo da una valutazione: ovvero, quali fonti e quali traduzioni fossero realmente disponibili. Pertanto, si procederà in tale direzione per ciascun personaggio.

Il primo autore che possiamo menzionare per la fortuna dell'*Alceste* è Valerio Massimo, che nei *Factorum et dictorum libri IX* (4.6.1) rimprovera Admeto per aver permesso a sua moglie di sacrificarsi al suo posto, aggiungendo, inoltre, che il sovrano tessalo aveva già provato a testare l'affetto dei suoi genitori: sembra essere, questa, la prima lettura in chiave moralistica del personaggio di Admeto. Tale testimonianza riscuote un certo interesse, soprattutto dal momento che Valerio Massimo doveva essere stato un autore molto popolare durante il Medioevo e il Rinascimento; già nel XII secolo dovevano circolare trenta manoscritti, il cui numero, dalla prima edizione del 1470, continuò a crescere durante tutto il Rinascimento¹⁸¹. Tuttavia, Parker (2003, p. 3) sostiene che il suo riferimento ad *Alceste* dovette passare piuttosto sotto silenzio: infatti, i veri responsabili della trasmissione del mito nell'Europa prerinascimentale sarebbero stati gli autori latini Fulgenzio, Lattanzio Placido ed Iginio, anche se, per quanto riguarda quest'ultimo, la quasi totale assenza di manoscritti delle *Fabulae* porta a pensare che fosse molto difficile confrontarsi con il testo prima dell'edizione del 1535. Tutti e tre gli autori presentano la storia di *Alceste* in modo sommario, in linea, d'altronde, con le loro opere: se per Fulgenzio e Iginio si tratta di raccolte di miti, quello di Lattanzio è un commento

¹⁸¹ Cfr. D. R. Shackleton Bailey 2000, introduction 4.

alla *Tebaide* di Stazio; dunque, non erano di certo componimenti incentrati su un unico racconto mitico. Quel che è interessante notare, è che in tutti e tre gli autori la vicenda di Alceste è legata al personaggio di Eracle; Lattanzio aggiunge anche la descrizione del dolore provato da Admeto dopo aver appreso del sacrificio della moglie.

Nonostante l'importanza di queste fonti per la diffusione del mito, a fornire una delle principali testimonianze del mito di Alceste per l'epoca fu uno degli autori più importanti che la nostra cultura abbia visto fra il Medioevo e il Rinascimento: Giovanni Boccaccio. Come sostiene infatti Saznec (1981, p. 267) «principale anello di congiunzione tra la mitologia rinascimentale e quella medievale è il *De genealogiis deorum gentilium*», opera mitografica in quindici libri di cui Boccaccio iniziò la stesura da circa metà del Trecento, per dedicarvi ben venticinque anni della sua vita. Prima di evidenziare la portata che ebbe quest'opera in tutta la cultura letteraria, può essere interessante analizzare il passo in cui viene menzionato il mito di Alceste (libro xiii, cap. 1, 132 d)¹⁸²:

Vigesimo octavo Alchistam Admeti regis Thesalie coniugem retraxit ad virum. Dicunt enim quod cum infirmaret Admetus, implorassetque Apollinis auxilium, sibi ad Apolline dictum est eum mortem invader non posse, nisi illam aliquis ex affinibus atque necessariis suis subiret. Quod cum audisset Alchista conux non dubitavit vitam suam pro salute viri concedere. Et sic, ea mortua, Admetus liberatus est, qui plurimum uxori compatiens Herculem oravit, ut ad Inferos vadens illius animam revocaret ad superos, quod et factum est.

Ventottesimo: riportò Alceste, moglie di Admeto, Re di Tessaglia, a suo marito. Infatti, narrano che quando Admeto si era ammalato e aveva invocato l'aiuto di Apollo, gli venne risposto da Apollo che non avrebbe potuto evitare la sua morte, a meno che uno fra i suoi parenti e persone vicine non si fosse sacrificato al suo posto. Quando la moglie Alceste sentì ciò, non esitò nell'offrire la sua vita per la salvezza del marito. E così, morta quella, fu salvato Admeto, che tuttavia, terribilmente in

¹⁸² Per il testo delle *Genealogie deorum gentilium libri* cfr. Romano 1951, p. 636.

pena per la moglie, pregò Ercole di scendere negli inferi e riportare la sua anima sulla terra, e ciò fu compiuto.

Come si può dedurre dall'incipit, il soggetto della prima frase è Eracle: infatti, l'aneddoto riguardante Admeto e Alceste è collocato nelle *Genealogie* nel capitolo dedicato al semidio. Si possono subito notare alcuni elementi: innanzitutto, Boccaccio menziona il dolore di Admeto per la perdita della moglie e, fatto ancor più importante, è proprio il re a scongiurare Eracle di riportargli in vita l'amata. Sulla base di questi elementi rilevati, e della lettura dell'intero passo, ci si può chiedere quali fossero state le fonti utilizzate da Boccaccio. Sappiamo che lo scrittore conobbe Euripide grazie a Leonzio Pilato, che dovette tradurre per lui l'*Ecuba*; la storia della traduzione di questo testo è interessante proprio per comprendere come Boccaccio, benché si compiacesse di conoscere sia il greco sia il latino, difficilmente dovette avere avuto a che fare direttamente con le fonti originali. Infatti, l'unica opera euripidea che egli menziona è un certo dramma chiamato *Polidoro*: ci si è chiesti se Leonzio Pilato, di cui era sicura la collaborazione con Boccaccio, possedesse forse una tragedia perduta di Euripide intitolata in questo modo, ma la spiegazione si è rivelata essere diversa. Boccaccio, curioso di conoscere per le sue *Genealogie* la versione euripidea di Polidoro, dovette aver chiesto a Pilato di tradurgli e illustrargli, tramite note, la parte dell'*Ecuba* riguardante Polidoro e Polisenna. Pilato, dunque, per rendere probabilmente più chiaro il contenuto del prologo al suo allievo, cambiò il titolo in *Polidoro*. Grazie a questa traduzione, Boccaccio poté descrivere il mito di Polidoro (*Genealogie* XII 53, p. 611, 12-13) contaminando diverse versioni del mito: Eur. *Hec.* 1-50, Verg. *Aen.* III 49-69 e Ovid. *Met.* XIII 430-438 e 536-544¹⁸³.

Mi sono soffermata sulla traduzione dell'*Ecuba* per mettere in luce due fattori: innanzitutto come l'utilizzo di diverse fonti dovesse essere un procedimento tipico di Boccaccio per la narrazione di un determinato aneddoto mitico e, in secondo luogo, come egli «dovesse avere una conoscenza perlopiù indiretta della letteratura classica, ma non

¹⁸³ Per approfondire la questione si rimanda all'importante studio di A. Pertusi, *La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo* (1960).

si è fatto scrupolo di attingere abbondantemente alle opere dei suoi predecessori»¹⁸⁴. In particolare, sappiamo che Boccaccio conosceva il commento di Lattanzio a Stazio, dal momento che ne è stata rinvenuta una copia a Firenze: oltre a tale ritrovamento, il fatto stesso che nelle *Genealogie* si parli del dolore di Admeto porterebbe a confermare l'utilizzo di tale fonte, visto che Lattanzio è l'unico dei tre autori menzionati prima a parlarne; tuttavia, come sottolinea Parker (2007, pp. xxv-xxvi), un'altra fonte dovettero essere state le *Mythologiarum libri tres* di Fulgenzio, dove vengono menzionati sia la preghiera ad Apollo e la risposta del dio, sia il fatto che Eracle riporti Alceste alla vita dopo aver combattuto con Cerbero.

Boccaccio, dunque, difficilmente conobbe Euripide di prima mano, ma nonostante abbia attinto a fonti secondarie, le sue *Genealogie* rimasero una fonte primaria di fondamentale importanza per ogni letterato durante il Medioevo e il Rinascimento. Un esempio significativo è costituito da Geoffrey Chaucer, grazie al quale il mito di Alceste entrò nella letteratura inglese: la donna viene presa come esempio di virtù femminile nella sua opera *Legend of Good Women*. Chaucer dovette sicuramente leggere un buon numero di testi di poeti latini, ma anche volumi di storiografia e a carattere enciclopedico; tuttavia, come sostiene Highet (1964, p. 101) «his favourites were Boccaccio's *Genealogy of Gods*». La popolarità della raccolta mitografica di Boccaccio pone l'attenzione su un fenomeno di una certa rilevanza.

I codici greci più importanti cominciarono a circolare in Italia già all'inizio del XV secolo e per tutto il Quattrocento crebbe l'interesse per la ricerca e per l'acquisto dei testi, fino ad arrivare ai primi frutti editoriali: l'*Alceste*, insieme a *Medea*, *Ippolito* e *Andromaca* vennero pubblicate per la prima a Firenze da Giovanni Lascaris nel 1495. L'edizione più importante, e più diffusa, fu l'Aldina, pubblicata a Venezia nel 1503 e riprodotta poi a Basilea per G. Hervasio nel 1537, 1544, 1551¹⁸⁵. Tuttavia, le edizioni rimasero appannaggio degli specialisti e non furono di certo alla portata di tutti i letterati: furono soprattutto due gli strumenti che ebbero un ruolo fondamentale nella divulgazione

¹⁸⁴ Cfr. Sez nec 1981, p. 268.

¹⁸⁵ Per un elenco dettagliato di tutte le edizioni di Euripide si rimanda a F. Federici 1828 e J. M. Paitoni 1767.

della cultura greca e latina. In primo luogo, come si è già visto a proposito dell'opera di Boccaccio, i letterati rinascimentali si avvalevano, soprattutto, di informazioni di seconda mano desunte in larga misura da manuali o dizionari che raccoglievano il patrimonio mitologico classico. Queste raccolte furono un prezioso strumento di mediazione e svolsero un ruolo di capitale importanza fino alla metà del XVI secolo. Da fine Quattrocento, infatti, cominciarono ad essere stampate le grandi raccolte mitografiche: le *Mythologiae* di Fulgenzio furono edite nel 1535 a Basilea, nello stesso anno, a Roma, le *Fabulae* di Igino e la *Biblioteca* di (Pseudo) Apollodoro nel 1555 a Roma. Queste raccolte offrirono un serbatoio inesauribile di informazioni cui i letterati trassero conoscenza sugli dei antichi fino a tutto il Rinascimento inoltrato¹⁸⁶.

Oltre a tali raccolte, un ruolo fondamentale fu rivestito dalle traduzioni. Tuttavia, come evidenzia Highet (1964, p. 120), durante il Rinascimento Euripide ebbe una scarsa fortuna traduttiva. La ragione di tale carenza fu dovuta a diversi fattori: innanzitutto, il greco continuava ad essere una lingua molto più ostica da tradurre del latino, che incontrava inoltre il favore della grande attrazione esercitata dalle tragedie di Seneca. Le traduzioni più importanti delle tragedie euripidee furono quelle effettuate dall'italiano Lodovico Dolce fra il 1545 e il 1551: il letterato tradusse *Ecuba*, *Medea*, *Ifigenia in Aulide* e le *Fenicie*; risulta subito evidente la mancanza dell'*Alceste*.

Fu George Buchanan, nel 1556, a pubblicare per la prima volta la traduzione latina di due tragedie euripidee, *Medea* e *Alceste*, compiendo un'operazione che si rivelerà di enorme portata: da quel momento, infatti, quest'ultima tragedia venne ristampata innumerevoli volte, fino al 1816, con la prima edizione dell'*Alceste* di Monk¹⁸⁷. Come sottolineato da P. Sharratt e P. G. Walsh (1983, p. viii) «the Greek has been translated by Buchanan quite literally» e il letterato scelse di utilizzare il latino in quanto «universal language», dal momento che entrambe le tragedie erano state tradotte per essere recitate a scuola dai suoi scolari. Tuttavia, se «Buchanan translation helped to make Euripides more familiar to his contemporaries», abbiamo prova che il tragediografo greco «had

¹⁸⁶ Per ulteriori approfondimenti rimando a Seznec 1981, pp. 167 ss.

¹⁸⁷ Cfr. Parker 2007, p. xxvii.

already attracted the notice of translators»¹⁸⁸: infatti, presso la Bibliothèque National a Parigi sono conservate due traduzioni in versi inedite, la prima delle quali (MS latino 7884) risale a poco dopo il 1507. Tale versione sarebbe stata scritta a Bologna da François Tissard e contiene *Alceste*. Tuttavia, Buchanan non dovette averla consultata: è probabile che l'umanista scozzese avesse sottomano l'*Aldina*¹⁸⁹.

Prima di Buchanan, «the most celebrated of the translators was Erasmus», che però non tradusse *Alceste*¹⁹⁰; risulta dunque evidente che le traduzioni di Buchanan ebbero una grandissima diffusione e fecero in modo che le tragedie di Euripide fossero finalmente fruibili per i letterati di tutta Europa: in particolare l'*Alceste*, che era rimasta sinora quasi sconosciuta, poiché omessa anche dalla traduzione di Dolce.

Quello che Federici definisce il «più copioso lavoro italiano intorno a Euripide» è costituito dal corpo di tragedie di Euripide volgarizzate dal P. Michael Angelo Carmeli; tuttavia, tali traduzioni italiane vedono la luce a Padova molto tempo dopo le traduzioni di Buchanan, fra il 1743 e il 1754: questo implica che i letterati che nel XVII secolo dovevano aver fatto riferimento alla tragedia euripidea, si fossero serviti della traduzione dell'Umanista scozzese.

Dopo aver offerto questo breve quadro sulla fortuna dell'*Alceste*, cercando di delineare quali fonti e quali traduzioni circolassero fra gli intellettuali, possiamo finalmente vedere *Alceste* uscire in scena nel teatro musicale.

2.5 *Alceste* nell'opera

Prima di addentrarci nello studio dei libretti con protagonista *Alceste*, può forse essere opportuno spiegare perché si è partiti proprio da questo personaggio. Sebbene il racconto alla base della celebre tragedia di Euripide ebbe ampio sviluppo nell'antichità,

¹⁸⁸ Cfr. McFarlane 1981, p. 6. È stata consultata anche l'*Opera Omnia* di Buchanan, a cura di Thomas Ruddiman (1725), custodita presso la Bodleian Library (Oxford).

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.* Per una panoramica sulle traduzioni dei tragici nel Rinascimento rimando anche a Delcourt 1925.

esso non appartiene ai materiali d'opera più antichi: basti pensare al mito d'Orfeo, alla base dell'*Euridice* di Rinuccini, o all'altrettanto proficuo mito di Arianna, che fornì il materiale per la terza opera del librettista (1608) e fu poi utilizzato a più riprese.

Il mito di Alceste, invece, fu adottato come fonte per i libretti solo relativamente tardi e ciò può essere dovuto a diverse ragioni. Secondo Abert, dalla nascita dell'opera a Firenze fino al suo periodo d'oro in epoca romana, le trame ricercate dai poeti e dai compositori si basavano sull'intreccio di situazioni meravigliose ed articolate evoluzioni e il mito di Alceste avrebbe offerto uno scarso potenziale di attrazione: poteva essere utilizzato solamente a prezzo di notevoli modifiche, ma i poeti dotti del circolo fiorentino non avrebbero osato ristrutturare un'opera classica¹⁹¹. A questa considerazione si può forse aggiungere quanto esposto sinora, ovvero che la scelta di determinati personaggi nella prima fase della storia dell'opera – dunque Firenze, 1600 – fosse di derivazione precipuamente ovidiana perché la mitologia descritta nelle *Metamorfosi*, ad esempio, meglio si adattava a rispettare criteri di verosimiglianza. Tuttavia, prendendo in considerazione il saggio di Hoxby citato nel capitolo precedente, si può nuovamente sottolineare quanto sostenuto dallo studioso, ovvero che «Euripides' contribution to early modern opera should not be measured by the number of operas that are based directly on his tragedies. After all, Ariadne or Dido can be made to lament like an abandoned Euripidean heroine»¹⁹². Hoxby pone dunque l'accento su una influenza indiretta delle tragedie di Euripide, mettendo però subito in luce come possa essere istruttivo discernere quali fra esse «entered directly into the operatic repertoire before the end of the eighteenth century»¹⁹³. Dei drammi a noi pervenuti, ben dieci sarebbero entrati a far parte del repertorio operistico prima della fine del XVIII secolo: *Alceste*, *Andromeda*, *Elettra*, *Ecuba*, *Elena*, *Ippolito*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia fra i Tauri*, *Medea ed Oreste*. Dopo aver offerto questo elenco di titoli, Hoxby si sofferma su una questione di notevole importanza. Lo studioso, infatti, sottolinea come tutte le opere basate su tragedie di Euripide «tended to make their entrance, or receive their most famous treatment, at times

¹⁹¹ Cfr. Abert 1953, p. 216.

¹⁹² Cfr. Hoxby 2015, p. 176.

¹⁹³ *Ibid.*

when composers wanted to set their mark on opera or to reform it»¹⁹⁴ e a esemplificazione di tale fenomeno cita, fra le altre, proprio l'*Alceste* sia per la *tragédie en musique Alceste* (1674) elaborata da Quinault e Lully sia per l'*Alceste* (1767) di Gluck e Calzabigi. Dunque, la tragedia sulla quale ci siamo ampiamente soffermati in questa prima parte, appare da subito di enorme rilevanza per comprendere – e analizzare – alcuni momenti cardine sia della storia dell'opera sia della ripresa stessa del classico nel melodramma.

Tuttavia, se, soprattutto per quanto riguarda l'opera di Gluck e Calzabigi, potremmo parlare di una cosciente ripresa della tragedia euripidea, diversa è la situazione per i libretti del Seicento. Tale assunto è ben chiarito anche da Hoxby (2015, p. 176), il quale specifica che «operas that are putatively based on Euripides' tragedies may in fact bear no deep resemblance to them» e prende ad esempio due opere su libretto di Aurelio Aureli, *L'Antigona delusa da Alceste* (1660) e *Gl'amori infruttuosi di Pirro* (1661); entrambe le opere «take their start from *Alcestis* and *Andromache*, but their Euripidean origins are quickly obscured by the amorous intrigues and comic subplots characteristic of Venetian operas of the seventeenth century».

L'opera di Aureli che presenta come protagonista Alceste è anche la prima opera a portarne in scena il mito. Anche Abert (1953, p. 217) mette in luce quanto evidenziato da Hoxby, ovvero che il mito greco viene tessuto abilmente nello schema dell'intrigo secondo l'uso dell'opera veneziana, processo necessario poiché, secondo la musicologa, «kein Stoff war wohl weniger für dieses Schema geeignet als die Alkestis-Sage, und dementsprechend ist man auch in der ganzen Operngeschichte niemals weiter von Euripides entfernt als hier». Quindi, le origini euripidee dell'opera ci sono, ma vengono oscurate dalla rielaborazione cui è sottoposto il materiale mitico.

Torniamo ora al libretto preso in considerazione per iniziare a seguire le orme di Alceste sul palcoscenico operistico; se esso è dunque il primo libretto a trattare tale mito, questo, tuttavia, non è il solo primato ad essergli attribuito.

Nell'introduzione al volume *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* (2010), che raccoglie una serie di studi inerenti alla ricezione di drammi antichi in ambito

¹⁹⁴ Cfr. Hoxby 2015, p. 178.

musicale¹⁹⁵, viene sottolineato come «the use of surviving Greek tragedies can be traced back only to the 1660s, starting with *Antigona delusa da Alceste*, based in part on Euripides' *Alcestis*». Dello stesso parere è anche Ewans, che nel suo saggio *Greek drama in Opera* (2016) offre una panoramica del genere-opera a partire dalla sua invenzione fino ad arrivare al 1760. In questo saggio, lo studioso asserisce che «an opera based on an actual Greek tragedy was not composed until Pietro Andrea Ziani's *Antigona delusa da Alceste*, which was based in part on Euripides' *Alcestis* (despite the title, it has no relationship to Sophocles' *Antigone*)»¹⁹⁶.

Dunque, il libretto preso in esame sarebbe il primo derivato da una tragedia greca, ovvero dall'*Alceste* di Euripide. Tuttavia, dal momento che si è visto come difficilmente i librettisti del Seicento avessero a che fare direttamente con l'originale greco, si prenderanno le mosse proprio dal libretto di Aureli per cercare di capire quanto esso possa davvero essere ritenuto il primo a basarsi su una tragedia greca e, in particolare, proprio sulla nostra *Alceste*.

2.6 L'*Antigona delusa da Alceste* di Aureli e Ziani

Venezia, 1660: *Alceste* canta per la prima volta. Il contesto che dobbiamo tenere a mente è quello di una città coinvolta nell'intricato sistema impresariale che regola le leggi del carnevale, tali per cui si richiede sempre qualcosa di nuovo al teatro musicale. Come già abbiamo visto nel primo capitolo attraverso l'analisi di Bianconi (*infra*, p. 9), un ruolo fondamentale era giocato dalla scelta dei soggetti, che venivano attinti dal vasto patrimonio mitologico per poi essere modificati ed arricchiti per compiacere il pubblico.

È lo stesso Aureli, all'inizio del libretto, a sottolineare di aver variato il modello antico: il poeta riporta la trama che sarebbe stata ricavata dal repertorio classico, per poi soffermarsi su quella da lui innovata. L'argomento comincia in questo modo:

¹⁹⁵ È interessante sottolineare che punto di partenza per la genesi di tale volume fu la conferenza *Ancient Drama in Modern Opera, 1600-1800*, tenutasi presso l'APGRD (Oxford) il 12 luglio 2007.

¹⁹⁶ Cfr. Ewans 2016, p. 465.

Alceste moglie di Admeto Re di Tessaglia fù così affettuosa verso il consorte, che essendosi Admeto infermato, e pregando Apollo che l'aiutasse, hebbe dalla statua di quel nume in risposta che non si sarebbe già mai risanato, se prima non moriva per lui uno de' suoi più prossimi. Ciò inteso da Alceste, coraggiosa si diede la morte per restituire la salute al marito. Sorto Admeto sano dal letto, e trovando Alceste svenata, con le lagrime à gli occhi pregò Ercole, che s'era nella di lui corte portato doppo hauer liberato Theseo dall'Inferno, che di nuouo calasse à Dite à ricuperargli la moglie perduta; il che fù da Ercole essequito, e inuolata Alceste à Plutone, la ricondusse al consorte Admeto.

Questo si hà dalla favolosa inuentione degli antichi Poeti, al che aggiungendo nuoui supposti d'accidenti verissimi per arricchire di curiosi successi la tessitura del Dramma.

Prima di analizzare gli «accidenti verissimi» credo possa essere interessante fare alcune considerazioni su questa prima parte dell'*argomento*. Sebbene Aureli concluda l'esposizione specificando che la materia è stata tratta «dalla favolosa invenzione degli antichi Poeti», Abert sottolinea come il librettista abbia operato macroscopiche modifiche rispetto al modello euripideo, tali che avrebbero acquisito una grande importanza per il successivo riutilizzo del materiale in campo operistico. Secondo la studiosa, in primo luogo sarebbero stati inseriti nel dramma elementi che nella tragedia greca erano soltanto esposti da Apollo nel prologo, ovvero l'oracolo riguardo la sorte di Admeto e la decisione di Alceste di morire: Admeto, moribondo, viene a scoprire solo nel corso del primo atto che a essersi sacrificata per lui è stata la moglie, quando è ormai troppo tardi per impedirle il gesto fatale. Il motivo di tale modifica sarebbe dovuto al fatto che nelle rielaborazioni dal Seicento in poi risulta incomprensibile dal punto di vista morale che Admeto accetti semplicemente il sacrificio; in effetti qui si inizia a delineare un processo di riabilitazione di Admeto che è presente in tutta la cultura moderna.

Per eliminare ulteriormente questo imbarazzo nei confronti del modello antico, Alceste non si spegne lentamente come in Euripide, ma viene trovata da Admeto con un pugnale conficcato nel petto; a salvarla sarà Ercole, che scende negli Inferi e libera la donna dagli dei maligni. Sempre secondo Abert, dunque, attraverso queste modifiche del

materiale mitico venivano create situazioni drammaticamente efficaci che compiacevano il pubblico veneziano del Seicento¹⁹⁷.

Si è visto come il contesto veneziano trattasse con la massima libertà il repertorio classico, dal quale traeva spunti per tessere intrecci che divertissero il pubblico, sempre alla ricerca della novità; tuttavia, sebbene questa modalità drammaturgica fosse estesa a tutta la mitologia antica, per Residori (2004, p. 329), «la presunta ‘irregolarità’ di *Alceste* finisce coll’autorizzare, e addirittura incoraggiare, una notevole libertà nell’imitazione – notevole anche rispetto alla disinvoltura che caratterizza in media le riprese secentesche dei miti classici»: questo sarebbe dovuto al fatto che il dramma per musica poteva valorizzare «quegli aspetti del modello antico che si erano rivelati più irriducibili alle codificazioni restrittive dell’aristotelismo cinquecentesco; [...] ma le stesse caratteristiche potevano ispirare l’emulazione di autori più interessati ad altri valori drammatici, valori più conformi ad un gusto “moderno”: la centralità del tema amoroso, appunto, ma anche la molteplicità dei registri, la presenza di elementi comici e spunti spettacolari». Anche Heller (2005, p. 576) sottolinea che «the story of *Alceste* was, in some respects, a logical choice as the subject for a Venetian opera. [...] the generic oddities of the Euripides were actually well suited to Venetian conventions. Unlike many classical stories adapted for the operatic stage, this one came equipped with a genuine lieto fine; it was not necessary to rewrite the ending to make the heroine survive and reconcile with the appropriate spouse [...] The principal characters, too, accorded well with Venetian preferences for the treatment of gender». Sicuramente l’*Alceste* poteva essere adattata con facilità al gusto veneziano: in primo luogo è rilevante che il finale fosse lieto già nell’originale euripideo: si è visto come nei drammi greci il lieto fine non determinasse in alcun modo una minore tragicità dell’opera; tuttavia, sulla base delle codificazioni dell’aristotelismo nel Cinquecento, una tragedia come *Alceste* doveva sicuramente presentarsi come un dramma ibrido, funzionale a rappresentazioni non necessariamente tragiche; in secondo luogo, alcuni personaggi, come Eracle, decontestualizzati dal dramma euripideo potevano essere sfruttati per divenire comici a tutti gli effetti, o comunque potevano ispirare altre situazioni ridicole: Aureli, ad esempio,

¹⁹⁷ Cfr. Abert 1953, p. 217.

inserì nella sua opera numerose scene comiche di servitori. Tuttavia, si è delineato come Euripide, variando su un tema già noto, non si fosse voluto focalizzare sul tema amoroso per destabilizzare il suo pubblico; a questo proposito penso sia necessario fare una considerazione. Residori sottolinea come nel teatro del Seicento si sarebbe dato ascolto all'invito che Tasso aveva espresso nel *Giudicio sopra la «Gerusalemme» riformata*, in un passo dove quasi rimpiange di non essere riuscito a includere nelle sue opere l'esempio di Alceste¹⁹⁸:

E perch'io estimava che nel poema eroico l'amore fosse convenevole soggetto, non ho mutata opinione; ma oltre tutti gli altri ho stimato convenevole e degno di maraviglia l'amore de l'amicizia, del quale il primo poema era quasi privo: però con le persone di Riccardo e di Roberto d'Ansa ho voluto imitare quella di Achille e di Patroclo, tanto da Platone lodata nel *Fedro*, dialogo de la bellezza, lasciando l'esempio di Alceste a le tragedie o a nuovo poema eroico, nel quale altri, più di me fortunato, possa esercitare il suo ingegno.

Altrettanto nei *Discorsi del poema eroico* prende parte a favore delle tragedie di tema amoroso:

Assegnavano dunque l'amore più tosto alla commedia. Ma io fui sempre di contrario parere, parendomi ch'al poema eroico fosser convenienti le cose bellissime: ma bellissimo è l'amore, come stimò Fedro appresso a Platone.

Gigante (2000, p. 151, n. 221) indica come l'allusione fatta da Tasso nel *Giudizio sopra la «Gerusalemme riformata»* non sia tratta dal *Fedro*, ma dal *Simposio* di Platone 179-80 a. Mi sembra che questa informazione sia di fondamentale importanza, in quanto a sostegno della mia tesi: già il Tasso nel Cinquecento non faceva riferimento ad Euripide per parlare dell'*Alceste* come tragedia d'amore, ma si basava sul trattamento del mito fatto da Platone; il fatto che si sbagli e citi *Fedro* al posto dell'opera giusta è

¹⁹⁸ Cfr, Residori 2004, p. 328.

facilmente spiegabile dal momento che è proprio Fedro, nel *Simposio*, a parlare del valore di chi si sacrifica per amore; mi sembra oltretutto di poter avanzare un'altra considerazione: un *lapsus* di questo tipo potrebbe dimostrare come l'elaborazione del mito fatta da Platone avesse assunto un tale statuto da vivere di per se stessa: il discorso di Fedro – e del *Simposio* in generale – doveva aver avuto un enorme riscontro nel Cinquecento e la centralità del tema amoroso nel mito di Alceste era inequivocabilmente legata all'opera platonica¹⁹⁹.

Alla luce di queste considerazioni si deve tornare sull'*argomento* dell'*Antigona delusa da Alceste*. Sebbene Abert (1953, p. 215) sostenga che la tragedia euripidea «als Quelle oder wenigstens als stoffliche Anregung für alle weiteren Bearbeitungen dient», Aureli fa riferimento in modo generico ad «antichi poeti» e non specificatamente ad Euripide, secondo una prassi con cui abbiamo ormai preso confidenza, ovvero la mancata dichiarazione delle specifiche fonti prese a riferimento²⁰⁰. Secondo Heller (2005, p. 579) non è chiaro in quale misura il librettista abbia fatto riferimento alla tragedia di Euripide o si sia fatto influenzare, invece, dalla struttura di base del mito, che avrebbe potuto conoscere anche da altre fonti; «at the heart of this question are basic issues concerning the humanist leanings of sixteenth century librettists, and their penchant for reinventing the ancient world in a highly eclectic and often eccentric manner in which fidelity to the source was not part of the aesthetic criteria». Sempre secondo la studiosa, la storia del sacrificio di Alceste doveva certamente essere stata nota ad Aureli da altre fonti, in particolare dal *Simposio* di Platone e dalle *Fabulae* di Igino (50 e 243); oltretutto a partire dall'opera di Chaucer *Legend of Good Women* la figura di Alceste era stata spesso citata nei primi scritti moderni come emblema di virtù femminile.

Secondo Heller, quindi, Aureli avrebbe potuto conoscere la traduzione di Buchanan, ma avrebbe consultato diverse fonti; il modo in cui il librettista si sarebbe servito dell'*Alceste* può essere meglio inteso analizzando l'*argomento* di un altro suo componimento, il *Claudio Cesare* (1675): la studiosa evidenzia come, dal mero accenno

¹⁹⁹ A questo proposito si veda l'importante lavoro di Janka e Schäfer *Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen* (2014).

²⁰⁰ Rimando sempre a Badolato 2008, p. 342.

che Tacito, la fonte usata, aveva fatto ad un terremoto, Aureli «could have invented any number of natural disasters to liven up his opera; his use of an earthquake that was specifically mentioned by Tacitus demonstrates something of the way in which seicento librettists used their sources - not as artifacts to be restored faithfully, but rather as torsos upon which could be fashioned new arms and limbs». Sempre secondo la studiosa, già dalla prima parte dell'*argomento* è possibile notare questo particolare modo di attingere alla fonte antica: Aureli, facendo emettere l'oracolo riguardo la sorte di Admeto dalla statua di Apollo avrebbe voluto richiamare il simulacro dell'eroina, che nell'originale euripideo Admeto giura di farsi costruire a immagine e somiglianza della defunta moglie²⁰¹. A mio avviso più che questo confronto testuale, l'elemento della statua parlante rientra nel gusto per il meraviglioso.

Ho voluto riportare le teorie elaborate di Abert e di Heller, ma credo che per quanto riguarda la prima parte dell'*argomento*, si debba fare un'altra considerazione. Abert sostiene che Aureli abbia apportato delle macroscopiche modifiche al dramma di Euripide, tali che avrebbero acquisito una grande importanza per tutte le successive riprese di questo mito in campo operistico; allo stesso modo, anche Heller considera che Aureli dovesse comunque aver avuto presente la tragedia euripidea, di cui avrebbe riutilizzato il materiale presentato in modo arbitrario. Tuttavia, in seguito all'analisi della fortuna del mito di Alceste svolta precedentemente, si impone una domanda: si può davvero sostenere che Aureli abbia apportato delle modifiche al dramma Euripideo, o si deve forse mettere in dubbio che egli lo abbia considerato? Infatti, per quanto Aureli potesse aver avuto accesso alla traduzione di Buchanan, è bene porre nuovamente l'attenzione su quel «antichi poeti». Attraverso un'analisi delle varie fonti che abbiamo preso in considerazione trattando della fortuna del mito, pare che l'*argomento* riprenda la versione offerta da Boccaccio: riporto di seguito i due testi – il passo delle *Genealogie* nella mia traduzione – per evidenziare meglio il confronto:

Alceste moglie di Admeto Re di Tessaglia fù così affettuosa verso il consorte, che essendosi Admeto infermato, e pregando Apollo che l'aiutasse, hebbe dalla statua di

²⁰¹ Cfr. Heller 2005, pp. 577 ss.

quel nume in risposta che non si sarebbe già mai risanato, se prima non moriva per lui uno de' suoi più prossimi. Ciò inteso da Alceste, coraggiosa si diede la morte per restituire la salute al marito. Sorto Admeto sano dal letto, e trovando Alceste svenata, con le lagrime à gli occhi pregò Ercole, che s'era nella di lui corte portato doppo hauer liberato Theseo dall'Inferno, che di nuouo calasse à Dite à ricuperargli la moglie perduta; il che fù da Ercole essequito, e inuolata Alceste à Plutone, la ricondusse al consorte Admeto.

Infatti, narrano che quando Admeto si era ammalato e aveva invocato l'aiuto di Apollo, gli venne risposto da Apollo che non avrebbe potuto evitare la sua morte, a meno che uno fra i suoi parenti e persone vicine non si fosse sacrificato al suo posto. Quando la moglie Alceste sentì ciò, non esitò nell'offrire la sua vita per la salvezza del marito. E così, morta quella, fu salvato Admeto, che tuttavia, terribilmente in pena per la moglie, pregò Ercole di scendere negli inferi e riportare la sua anima sulla terra, e ciò fu compiuto.

Il confronto testuale pare in questo caso lampante ed inoltre bisogna porre l'attenzione su un ulteriore elemento, ovvero che Boccaccio è l'unico a descrivere Admeto che prega Ercole di riportargli in vita la moglie: Aureli non poteva aver desunto da nessun'altra fonte questo punto. Nel meccanismo di produzione della Venezia del Seicento, appare plausibile che i librettisti, piuttosto che ai drammi originali, si rifacessero alle grandi raccolte mitografiche: ciò permetteva loro di sfruttare il mito solo come mero pretesto, per poi arricchirlo di ogni intrigo e guazzabuglio. In generale, infatti, se si osservano gli interventi che vanno a modificare il corpo della *fabula* nel Seicento, tendono ad essere fatte aggiunte piuttosto che omissioni; chiarirò meglio questo tipo di procedimento analizzando l'altra opera fondamentale per capire le riprese del mito di Alceste in questo secolo, ovvero l'*Alceste* di Quinault e Lully. Secondo Heller (2005, p. 279) «one of the most creative ways in which librettists demonstrated their skill was by constructing entertainments based on two intertwining plot actions – one which was based on the ancient source and a second, presumably freely invented, drawn from the poetic imagination» e questo risulta evidente leggendo la seconda parte dell'*Argomento*:

Si finge che Admeto, prima di farsi sposo d'Alceste, innamorato per bellezze d'Antigona, figlia di Laomedonte re di Troia, mandasse Trasimede suo fratello a chiederla al padre in consorte, pregando il fratello a portarli da Troia un ritratto d'Antigona; ma che Trasimede alla vista di quella di lei s'accendesse, e nel ritorno ad Admeto gli portasse l'effigie d'altra Dama di bellezze inferiori ad Antigona, ritenendo il vero ritratto di quella presso di sé.

Che Admeto, al ritratto presentatoli da Trasimede vedendo che non corrispondeva la bellezza d'Antigona alla fama che di lei aveva udita, disciogliesse con inventati pretesti il trattato di nozze con Laomedonte, e innamoratosi poi d'Alceste la prendesse in consorte.

Che indi a poco, presso Ilione da Ercole e ucciso Laomedonte, perché gli aveva vietato l'ingresso nel porto di Troia mentre andava cercando il fanciullo Ilio da lui perduto, Antigona, raccolte alcune gioie, fuggisse con Meraspe suo aio in abito da pastorella nelle campagne di Tessaglia, dove giunta si fermasse ad abitare dentro rustico albergo nel mezzo d'un bosco vicino alla città di Larissa, dove allora s'attrovava Admeto indisposto nel letto.

Che Trasimede, credendo con la morte di Laomedonte estinta anco Antigona tra le ruine di Troia, non avendo potuto penetrare di lei nova alcuna, agitato dalle passioni d'amore trascorresse per la Reggia furioso delirando col vero ritratto d'Antigona, che appresso di sé riserbava.

Dalla serie di questi accidenti prende origine l'intreccio del drama.

Dall'antefatto descritto dall'autore risulta ancora più evidente come Aureli abbia elaborato il mito «with a typical Venetian imbroglio of misunderstandings, dropped portraits and disguised identities» (Dean 2006, p.38). Dean sottolinea inoltre che, come nelle ultime due opere di Monteverdi e in molte altre del periodo, «the action takes place on three loosely connected levels, inhabited by gods, heroes and servant»; l'opera si apre con un «allegorical Prologue» e «the gods' decrees affect the destiny of the heroes; the servant supply a parallel strain of comedy and ironic comment»²⁰². La trama è stata quindi

²⁰² Cfr. Dean 2006, p. 39.

complicata, oltre che dagli intrighi, da un numero consistente di personaggi secondari; secondo Residori (2004, p. 329), tale meccanismo compositivo è tipico di questo periodo, nel quale «le riscritture tendono piuttosto ad ampliare l'ipotesto, aggiungendo antefatti o sviluppi inattesi, moltiplicando le fila drammatiche e i personaggi [...] e sicuramente modifiche di questo tipo tradiscono il desiderio di non annoiare un pubblico abituato agli effetti speciali della drammaturgia barocca».

Al termine di questa analisi si impone dunque una considerazione. Cercare di discernere se un libretto sia basato su una specifica tragedia o su una fonte intermediaria può limitare considerazioni fuorvianti circa un'opera e il caso dell'*Antigona delusa da Alceste* è in questo senso emblematico: essa non ha nulla, o molto poco, a che fare con Euripide. Si può quindi considerare non corretto l'assunto di Ewans, che ritiene tale opera come la prima basata su una tragedia greca; si dovrà piuttosto dire che essa si basa sul mito di Alceste, senza che Aureli avesse probabilmente mai letto la tragedia di Euripide.

L'avventura di Alceste è dunque quella riassunta dal Boccaccio nella sua raccolta mitografica ed offre solo uno spunto per parlare poi degli «accidenti verissimi» di cui abbiamo già potuto leggere nella seconda parte dell'argomento.

2.7 L'*Admeto*: Da Aureli a Händel

Fu grazie alla riforma del libretto di Apostolo Zeno e Pietro Metastasio che si definì la fine del dramma veneziano costellato di intrighi, tuttavia la svolta a livello pratico non diede immediatamente i riscontri che ci si aspettava in teoria: la transizione avvenne progressivamente, non certo di colpo come auspicavano forse i riformatori. A fare da apripista alla riforma fu l'*Alceste* di Cupeda, che, rispetto ad Aureli, diminuì il numero delle scene in ognuno dei tre atti e anche quello dei personaggi, soprattutto tramite la riduzione delle figure dei servitori a uno solo²⁰³.

²⁰³ Cfr. Abert 1953, p. 219.

Secondo la Abert (1953, p. 219), sebbene «Gewiß war die Reform der Textdichtung nach den Libretto-Ungeheuern des ausgehenden 17. Jahrhunderts vom ästhetischen Gesichtspunkt aus eine Wohltat», l'opera di Cupeda mostra come i riformatori inizialmente intervenissero solo sugli aspetti più superficiali: sarà con Gluck che si avrà la realizzazione concreta del programma della riforma metastasiana; sempre secondo la studiosa (*ibid.*) «die Tatsache, daß der Text Aurelis sogar noch 1727 wieder auftauchen konnte, also zu einer Zeit, als Metastasio seinen Siegeszug begann, wirft auf die trotz aller technischen Verbesserungen gleichbleibende geistige Grundhaltung ein schlagendes Licht. Diese textgeschichtlich besonders lehrreiche Oper, der “*Admeto, Rè di Tessaglia*” von G. F. Händel, stellt den interessanten Versuch einer Reinigung von Aurelis Libretto im Sinne der metastasianischen Reform dar». La musicologa evidenzia come il librettista di Händel, non si sa con certezza se Nicola Francesco Haym o Paolo Rolli, abbia effettuato diversi interventi sul testo di Aureli per andare incontro alle norme stabilite da Zeno e Metastasio: è possibile notare, ad esempio, un ridimensionamento dell'elemento comico, dal momento che tutte le figure dei servitori e quelle secondarie sono state concentrate in una sola; in questo modo, inoltre, si è arrivati al numero di figure coinvolte nell'azione accettato da Metastasio, ovvero di sette: Admeto, Trasimede, Alceste, Antigona, Ercole, Meraspe, Orindo.

Abert sottolinea anche come il librettista abbia concentrato l'azione, in modo che i tre atti possiedano circa la metà delle scene di Aureli: vengono, ad esempio, eliminati il Prologo e la scena d'amore fra Antigona e Trasimede; tuttavia, seppur più vicina ai canoni della riforma, l'opera di Händel segue la trama di intrighi elaborata da Aureli.

Secondo l'analisi della Abert, il libretto di Händel deriverebbe quindi direttamente da quello di Aureli; di diversa opinione è Dean, che ne indaga approfonditamente la genesi. Il musicologo illustra come «Ziani's opera was often revived [...] and the libretto underwent progressive changes, not of a radical order» e la fonte cui avrebbe fatto riferimento Händel sarebbe stata quella di Hanover del 1679, revisionata dal poeta di corte Ortensio Mauro e dal compositore Mattia Trento. L'intervento di Mauro dovette essere stato lieve: secondo Dean, oltre ad aver aggiunto qualche nuova aria e il duetto nell'atto III, avrebbe espanso ulteriormente l'elemento comico presente in Aureli. Oltretutto il

musicologo sostiene che a collaborare con il compositore in questo caso fosse stato Haym e non Rolli, dal momento che «the text carries few of Rolli's fingerprints, for example his tendency to rewrite the recitative dialogue, to substitute new, verbose and confused aria texts, and to put his name to the results»²⁰⁴.

Anche Dean rileva come fosse stato necessario apportare alcune modifiche al libretto, per Abert legate allo spirito della riforma metastasiana; nonostante gli interventi sulla fonte fu inevitabile che «Händel was thus confronted by a typically old-fashioned libretto of the mid- century» (Dean 2006, p. 39); penso possa essere interessante soffermarmi sul libretto dell'*Admeto* cercando di evidenziare alcuni elementi rilevanti.

All'inizio dell'opera, Admeto è steso a letto e langue circondato da un ballo di «orride larve» munite di «sanguinosi stili»; Alceste rivolge una preghiera alla statua di Apollo, collocata poco lontana dal letto del moribondo, ed essa comincia a parlare enunciando l'oracolo: «Risanarti non puoi / se alcun per te non muor / de' prossimi più tuoi». Secondo Susanetti (2004, p. 317) «il tradizionale dato mitico viene decisamente ridimensionato dall'Admeto di Händel, che, stupendosi del singolare evento, preferisce rimettersi – più cristianamente – alla superiore volontà divina, senza assumere alcuna iniziativa»; Alceste, invece, decide immediatamente che sarà lei a dare la vita per salvare quella del marito: la donna rende il pubblico a conoscenza della sua intenzione grazie all'aria «Luci care, addio, posate», ma Admeto è tenuto all'oscuro di tutto.

Concordo con Susanetti riguardo il fatto che Admeto si rimetta alla volontà divina: oltre ad aver sicuramente influito la morale cristiana, credo che questo particolare taglio sia stato necessario per escludere il dialogo fra Admeto e i suoi cari: si è già visto come dal Seicento in poi l'alterco fra Admeto e Ferete, che in Euripide svolge un ruolo fondamentale, fosse considerato ridicolo e soprattutto rappresentativo di due personalità meschine e di bassa morale; in Admeto è stato visto un figlio a tal punto povero di sentimenti da chiedere all'anziano padre di morire per lui, in Ferete un uomo egoista e insensatamente attaccato al poco di vita ancora a disposizione: questa scena viene infatti eliminata da tutte le versioni operistiche. Essendo poi l'intreccio costruito a partire dal tema del sacrificio d'amore – come si è visto riguardo ad Aureli – è evidente che venga

²⁰⁴ Cfr. Dean 2006, p. 39.

rappresentato il momento in cui ad Admeto giunge l'oracolo, così da mettere in luce il conseguente sacrificio della moglie, nascosto al marito per la censura moralistica di cui si è parlato. Inoltre, da tutte le opere verrà eliminata anche la figura di Thanatos e quindi anche il dialogo con Apollo: potrà forse aver influito nuovamente una visione cristiana, tanto che i librettisti danno piuttosto spazio alla rappresentazione della discesa negli Inferi di Eracle.

Dopo una sinfonia pastorale, vengono introdotti i personaggi di Antigona e Meraspe: capiamo subito che la donna è una rivale di Alceste dall'*incipit* del suo recitativo: ella si rivolge ad Admeto definendolo «traditor» ed «iniquo amante» e narra di come il re, dopo averla chiesta in sposa al padre, sia tornato sui suoi passi preferendo Alceste. Antigona vuole recarsi con Meraspe a Palazzo senza svelare la sua identità.

Dopo aver presentato i due personaggi aggiunti da Aureli, la scena si concentra su Alceste che dalla sua aria rende immediatamente noto ciò che sta per compiere: «Spera sì, mio caro bene / ch'io per te voglio morir / avran fine le tue pene / avrà fine il tuo soffrir». La morte della donna, che si svena presso una fontana dopo aver lasciato un biglietto al consorte, provoca l'immediato miglioramento di Admeto; tuttavia, la gioia del sovrano dura ben poco: Orindo, dal momento che «per gran dolor muta la lingua raccontarti non può», mostra direttamente ad Admeto a quale prezzo è avvenuta la sua guarigione; il re vuole togliersi la vita, secondo una prassi che si è già detto essere tipica di tutte le narrazioni dal Seicento in poi. Richiamato ai suoi oneri di sovrano, per non rassegnarsi alla perdita chiede infine aiuto ad Ercole, che ancora non è partito dalla reggia: questo è un elemento fondamentale, dal momento che diverge fortemente rispetto al modello euripideo e conferma, invece, la derivazione del libretto da quello di Aureli che, come si è visto, avrebbe a sua volta derivato questa scena da Boccaccio.

Eracle si trova infatti già a Palazzo ed è Admeto a supplicarlo di riportargli in vita la moglie: siamo lontanissimi dalla trama euripidea, dove la salvazione di Alceste ad opera di Eracle avveniva all'oscuro di Admeto e del Coro, proprio in quanto atto offerto spontaneamente dal semidio per ripagare il sovrano tessalo dell'ospitalità dimostrata.

Si può forse aggiungere una considerazione: oltre ad essere evidente come Euripide non sia stato la fonte principale, si impone anche una riflessione di tipo

drammaturgico. Dal momento che l'intervento di Eracle nella tragedia di Euripide mette chiaramente in luce che al centro del dramma non vi sia Alceste e soprattutto che la donna non viene salvata per il suo amore, è evidente che in un'opera incentrata su un intreccio di natura amorosa bisognasse giustificare diversamente l'intervento del semidio; se in molte versioni dell'antichità incentrate sul tema amoroso la figura di Eracle viene addirittura abolita, proprio perché non più funzionale, vediamo come nell'opera di Händel essa venga ripresa e adattata a sua volta nel contesto amoroso: Eracle, infatti, si reca nel regno infernale per amore di Admeto; altrettanto, nell'opera di Quinault e Lully lo farà per amore della stessa Alceste.

Viene reintrodotta a questo punto il secondo piano dell'intreccio, in cui protagonista è Antigona: secondo Heller (2005, p. 583) «the appearance of Antigona just after the death of Alceste creates an elegant variation on the original play by Euripides. Antigona functions as Alceste's Doppelgänger - an object both of Admeto's desire and the focus for Alceste's inevitable jealousy»: entrambe le funzioni saranno più chiare a partire dal secondo atto. Anche Dean (2006, p. 41) scrive che «quite as striking as Händel's illumination of the classical myth [...] is the degree to which he integrates the secondary plot and conceals some of the cracks in the libretto. [...] He makes the motives and behaviour of Antigona entirely credible and saves the opera from collapsing into two irreconcilable halves».

In questa scena Antigona e Meraspe incontrano Trasimede, che si aggira con il ritratto dell'amata: vedendo Antigona rimane stupefatto per la notevole somiglianza, ignaro che sia proprio lei la donna rappresentata; la esorta ad andare a corte come giardiniera, invito che giunge quanto mai opportuno.

L'atto II si apre con Alceste all'Inferno, incatenata ad un sasso; giunge Ercole armato di clava e viene rappresentata la liberazione: il librettista di Händel ha mantenuto questa scena già ampiamente descritta nell'*Antigona delusa da Alceste*, dal momento che, come sostiene Residori (2004, p. 331) «nei drammi musicali secenteschi la discesa negli Inferi di Ercole viene rappresentata lungamente, con dispendio di effetti speciali e addirittura con qualche tratto 'eroicomico': in Aureli l'irruento semidio incatena Cerbero

e scaccia le Furie a gran colpi di clava»; tuttavia, è probabile che nell'*Admeto* fosse venuto meno il lato comico caratteristico del gusto barocco veneziano.

Quando è il momento di tornare a Palazzo, Alceste è però presa da un tormentoso assillo, causato dalla gelosia: decide di travestirsi e chiede ad Eracle di fingere con Admeto che l'impresa sia fallita, per mettere alla prova la fedeltà del marito.

Trovo necessario soffermarmi su questo punto dell'opera per fare qualche considerazione in relazione alla tragedia di Euripide, che secondo alcuni studiosi avrebbe in questo caso fornito la base per elaborare la scena. Mi riferisco a due momenti particolari del dramma euripideo, ovvero la promessa di Admeto di rimanere fedele alla moglie anche dopo la sua morte, supplendo alla sua assenza con la costruzione di un simulacro a lei uguale, e la scena finale della tragedia, in cui Eracle riporta al sovrano la moglie velata, senza svelarne immediatamente l'identità.

Alceste si rivolge ad Eracle con queste parole:

«Ercole, del mio core / vo' scoprire gli arcani. / Sappi che questi arnesi / vestirmi
fece gelosia d'amore. / Se il consorte adorai, / tu il vedesti, e lo sai. / Or, che mercé
della tua destra invitta / dall'abisso alla luce io son tornata / vo' scoprir se nel cor del
mio consorte / ver me spento è il suo amor con la mia morte [...] S'ei mi piange, dirò
ch'egli è il primo marito, che vedovo restando / tra tormentose voglie / s'abbia
avveduto a lacrimar la moglie»

Susanetti (2004, p. 317) scrive che «facendo proprio l'inganno dell'Eracle euripideo, l'Alceste di Händel vuole mettere alla prova il marito, saggiare la sua fedeltà, giungendo a corte nell'irricognoscibile veste di guerriero in armatura»; anche la Heller (2005, p. 583) sostiene che «Alceste's undignified male disguise – which has engendered so much scholarly criticism – is in fact a clever seicento elaboration on the veil».

È evidente quindi come la tematica della fedeltà assuma nell'intreccio una portata fondamentale, ma molto diversa da quella che aveva nel dramma euripideo. Ho cercato di dimostrare come in Euripide la promessa di Admeto di rimanere fedele alla moglie anche dopo la sua morte fosse un elemento che doveva risultare quasi grottesco, teso ad evidenziare la perdita di dignità da parte del personaggio; allo stesso modo, la scena finale

mi pare debba essere letta come un sottile gioco drammaturgico: all'ambiguità linguistica con cui Admeto aveva celato ad Eracle la morte della moglie risponde il semidio presentandogli in modo altrettanto ambiguo la moglie riportata dagli Inferi.

Tuttavia, la tematica della fedeltà viene qua interpretata in modo diverso; innanzitutto non ha luogo il dialogo fra Admeto e la moglie, nel quale Admeto giura di rimanerle fedele: l'inquietudine, dettata dalla gelosia, che scaturisce in Alceste poteva essere stata ispirata dalla fine del dramma euripideo. Ho già riportato la tesi di Most, per il quale Alceste rimarrebbe in silenzio davanti ad Admeto perché avrebbe certamente dubitato della sua fedeltà; il fatto stesso che nella scena finale il sovrano accetti infine di accogliere in casa la donna portata da Eracle doveva aver dato luogo a una interpretazione moralistica: da una analisi del testo greco, risulta chiaro grazie all'intervento del Coro che il sovrano non possa rifiutarsi di fare ciò che gli viene chiesto dal semidio, tuttavia l'accettazione della giovane fanciulla velata deve aver suscitato fra i moderni non poche perplessità, che esemplificherò soprattutto attraverso il giudizio che Wieland ha dato di Admeto.

Credo si possa aggiungere un'ulteriore considerazione: alla luce della situazione finale, anche lo stesso dialogo fra Admeto e la moglie presente in Euripide non doveva essere risultato credibile e ciò è ben dimostrato dalle ultime parole dell'Alceste di Händel: «S'ei mi piange, dirò ch'egli è il primo marito, che vedovo restando / tra tormentose voglie / s'abbia avveduto a lacrimar la moglie»; lo svolgimento della trama darà purtroppo ragione ai dubbi di Alceste. Nel palazzo reale, infatti, si sviluppa l'azione parallela incentrata su Antigona: Admeto scopre di aver rifiutato di sposare Antigona a causa di un inganno ordito da suo fratello Trasimede; egli avrebbe dovuto recare al re un ritratto della promessa sposa, ma essendosene innamorato lui stesso, avrebbe portato ad Admeto quello della donna sbagliata. Admeto crede in un primo momento che Antigona sia morta e si cruccia di essere stato privato di entrambe le donne; ma le due rivali si incontrano proprio a Palazzo: Alceste, irricognoscibile nella sua tenuta da guerriero, scorge Antigona mentre sta contemplando il ritratto di Admeto: Heller (2005, p. 583) sottolinea come «much of the plot of the opera is propelled by not one but three portraits: the ones of Antigona and the woman of lesser beauty mentioned in the argomento, as well as a third portrait of

Admeto himself, all of which assume unmatched importance as objects of desire. The opera recalls one of the most important uses of portraits in early modern Europe – as a means of negotiating marriages between nobles unable to view one another in the flesh [...]», l'analisi di Heller procede con il tracciare un'interessante panoramica del ruolo del ritratto in quest'opera, che può essere meglio inteso contestualizzandolo.

Altra osservazione su cui vale la pena soffermarsi è quella relativa ad un collegamento con l'opera euripidea: «as in the *Alcestis*, where anticipated grief inspired Admetus's desire for the statue, in *L'Antigona delusa da Alceste* (and Admeto) the portraits trace the path between love and loss»; secondo la studiosa, quindi, l'elemento del ritratto sarebbe stato ispirato dalla statua che Admeto chiede di farsi costruire per poter essere consolato dell'assenza della moglie. Ho evidenziato come nella tragedia euripidea anche l'elemento della statua doveva suscitare il riso: Admeto accettando la morte della moglie pensa di potersi consolare grazie a un simulacro che ne mostri le fattezze, allo stesso modo nell'opera il ritratto funge da ripiego per l'assenza dell'amato per tutti i personaggi.

L'atto III comincia con la rivelazione fatta da Meraspe ad Admeto sulla vera identità della pastorella che è giunta alla sua reggia: ella è Antigona in persona ed è pronta ad amare Admeto ora che Alceste è morta; nessuno sa che Eracle l'ha riportata in vita ed anzi il semidio, d'accordo con Alceste, mente ad Admeto; la reazione del sovrano non è certo quella auspicata dall'eroe mitico, dal momento che rivolge subito il suo pensiero ad Antigona. Segue il duetto fra i due innamorati, che credono, ingenui, di non temere alcun rivale, ma Trasimede si scaglia addosso al re, furioso di gelosia; a stornare il colpo è il guerriero-Alceste, che salva nuovamente la vita al sovrano: una volta rivelatasi nella sua vera identità, ella getta il marito nella confusione più totale, indeciso su quale donna scegliere. Secondo Susanetti (2004, p. 318) «se l'Admeto händeliano non può essere accusato di *apsychia*, di vile timore della morte – come accade al suo antecedente euripideo –, qualche perplessità può suscitare l'ondivago moto del suo cuore, incapace infine di giungere a una scelta»; sarà Antigona, infatti, a rinunciare ad Admeto: la principessa suggella il lieto fine ponendo la mano di Alceste in quella di Admeto, imitando il gesto che nell'*Alceste* Eracle esortava Admeto a fare (v. 1117).

Sempre secondo Susanetti (ibid.) «il trionfo della virtù femminile [...] riprende, sia pur nella differente complicazione della trama, quel tratto eroico-cavalleresco che faceva risaltare l'Alceste euripidea. Tanto più che la sovrapposizione di genere presente nel modello greco [...] viene suggestivamente rimodulata nella sorprendente scena in cui Alceste si presenta al marito nella *mise* ingannevole di una Clorinda armata»; mi trovo concorde con lo studioso per quanto riguarda il fatto che nell'*Alceste* vi sia una sorta di rovesciamento di genere, dal momento che Admeto, quando muore la moglie, si fa carico di ruoli che non gli competono e per i quali è possibile istituire un confronto con Penelope e Andromaca e la perdita di virtù da parte del sovrano certamente viene messa ancora più in luce attraverso la figura della moglie. Tuttavia, credo occorra fare una precisazione: non penso si debba far risalire il trionfo della virtù femminile alla tragedia euripidea, dal momento che Alceste non è protagonista del dramma e la sua caratterizzazione in positivo è funzionale a sottolineare in negativo il ruolo del marito.

Come ho già evidenziato a proposito dell'*Antigona delusa da Alceste*, poteva aver ispirato la rappresentazione della donna quale eroina d'amore la descrizione offerta da Fedro nel *Simposio* o, comunque, l'interpretazione del mito che da esso deriva. Tuttavia, la virtù per amore propria di Alceste viene trasferita sulla rivale, grazie alla quale è possibile raggiungere il lieto fine della vicenda. Secondo Dean, il dilemma in cui si trova Admeto nel finale sarebbe stato generato da «genuinely divided conscience», dal momento che avrebbe avuto dei motivi validi per pensare che fosse stato proprio il destino a spingerlo fra le braccia di Antigona, «especially as he was betrothed to her before he met Alceste and would have married her but for Trasimede's deception». Oltretutto, sempre secondo lo studioso, Admeto avrebbe aspettato ad unirsi ad Antigona fino alla definitiva conferma dell'impossibilità di riportare in vita la moglie, con la quale peraltro non aveva stretto il patto di eterna fedeltà; questi elementi, uniti al fatto che egli era stato tenuto all'oscuro del sacrificio della moglie, renderebbero l'Admeto händeliano «much more sympathetic character than in Euripides»: non «the most virile of heroes, but [...] no weakling»²⁰⁵.

A questo proposito vorrei avanzare una considerazione: mi trovo d'accordo con

²⁰⁵ Cfr. Dean 2006, p. 42.

Dean riguardo il fatto che Admeto sia stato nobilitato rispetto al personaggio euripideo: egli lascia che il destino compia il suo corso senza chiedere ad altri di sacrificarsi per lui ed è tenuto all'oscuro del sacrificio di Alceste; si è già visto analizzando il libretto di Aureli che sarà una prassi di tutte le versioni operistiche rendere Admeto inconsapevole del motivo della sua guarigione, proprio ai fini di una riabilitazione morale del personaggio. Tuttavia, mi sembra che nell'opera di Händel – come nelle sue precedenti fonti – ad essere messo in primo piano sia l'elemento della (in)fedeltà, che non fa risaltare Admeto in modo positivo: tuttavia, la figura del sovrano diviso fra due donne doveva costituire un elemento particolarmente gradito al pubblico veneziano, alla ricerca di intrighi e guazzabugli.

È evidente, quindi, che l'opera di Händel ha mantenuto una trama tipica del periodo barocco: secondo Abert (1953, p. 219) «die von Intrigen strotzende, uneinheitliche Aurelische Handlung wird in ihrem Wesen dadurch nicht berührt, so daß auch dieser “*Admet*” vielmehr als Beweis dafür gelten kann, wie eng die Librettistik der metastasianischen Zeit im Grunde noch dem Geist des 17. Jahrhunderts verhaftet war».

È importante soffermarsi su quanto affermato da Abert, ovvero che la trama del libretto di Aureli non viene intaccata nella sua essenza. Anche lo studio di Heller che abbiamo preso sinora in esame si occupa di studiare la trasformazione dei temi propri della tragedia di Euripide all'interno del libretto che da Aureli giungerà sino al librettista di Händel. Ketterer, nella recensione a tale studio²⁰⁶, sottolinea che, qualora l'analisi della studiosa circa i rapporti fra la tragedia greca e il libretto fosse corretta, «*Admeto* provides a mediated form of the ancient tragedy that is not only comprehensible to contemporary taste but in being so reproduces Euripidean ambiguities than were the Christianized ending of Enesco's *Oedipe* [...]» e aggiunge inoltre che «the final product need not look much like its Greek original, but that does not necessarily invalidate the effort or betray its original spirit»²⁰⁷.

Credo sia opportuno fare qualche considerazione: per quanto certamente l'analisi di Heller sia brillante e faccia intravedere qualche reminiscenza del modello euripideo,

²⁰⁶ Cfr. Ketterer 2010, pp. 82-6.

²⁰⁷ Cfr. Ketterer 2010, p. 86.

dobbiamo tenere in considerazione che il libretto utilizzato da Händel deriva, comunque, dal libretto di Aureli; è dunque ad esso che ci si deve eventualmente riferire parlando di «mediated form of the ancient tragedy». Tuttavia, anche alla luce dell'analisi effettuata in merito all'*Antigona delusa da Alceste*, credo che in questo caso sia bene sottolineare che viene utilizzata una fonte intermediaria – Boccaccio, nello specifico – e che il nuovo prodotto, per quanto recuperi alcuni aspetti del mito di Alceste, così come della tragedia di Euripide, è quantomai lontano dall'essenza dell'originale greco.

Entrambi i libretti analizzati sono esemplificativi di quei meccanismi di “ars combinatoria” che caratterizzano tutta la prassi di scrittura librettistica seicentesca; motivo, questo, per il quale bisogna procedere con molta cautela nel tentare di individuare, e definire, le fonti alla base dei singoli libretti, proprio per non cadere nel tipo di fraintendimento che vede il libretto di Aureli come basato sulla tragedia di Euripide.

2.8 *L'Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* di Quinault e Lully

Con l'apparizione sul palcoscenico della prima opera tedesca e dell'opera metastasiana sembra che l'effetto di questa prima rappresentazione italiana del mito di Alceste sia finito; eppure, quattordici anni dopo Aureli il francese Philippe Quinault, il librettista di Lully, riprende il materiale dell'Alceste con il suo dramma *Alceste ou le triomphe d'Alcide*²⁰⁸.

Come scrive Bianconi (1982, p. 234) «se il primo approccio dei tedeschi all'opera italiana (Opitz, Harsdörffer) fu un approccio letterario, quello dei francesi fu un approccio autoritario. Autoritario gesto politico fu quello di Mazarino [...] che introdusse a Parigi l'opera italiana nell'ambito di un vasto progetto di italianizzazione della cultura a corte e nella capitale»; tuttavia l'opera italiana non venne accolta a Parigi con entusiasmo: il gusto francese non riuscì ad apprezzare alcune delle sue peculiarità, come l'inverosimiglianza del canto dialogico, gli episodi secondari e le divagazioni comiche, l'inosservanza delle

²⁰⁸ Cfr. Abert 1953, p. 220.

regole aristoteliche, ma anche il canto vocalizzato e la voce artificiale dei castrati²⁰⁹.

Dunque, l'imposizione dell'opera italiana a Parigi fallì, o, come scrive Bianconi (1982, p. 236) «piuttosto, funse da provocazione, come tale fruttuosissima, a produrre un genere musicale-teatrale orgogliosamente autoctono: la *tragédie lyrique*»; tale denominazione risale in realtà al XVIII secolo, dal momento che per tutto il Seicento la si chiamò *tragédie en musique*, per creare un omologo perfetto del “dramma per musica”. Benché l'autoritaria iniziativa di Mazarino non avesse trovato riscontro, l'autorevolezza fu un carattere connaturato alla natura stessa dell'opera francese: «autoritario fu il gesto con cui Luigi XIV la istituì, istituendo l'Académie royale de musique [...]. Autoritario fu il ruolo che vi ebbe, per investitura regia e bravura manageriale e talento artistico, un unico musicista, Lully»²¹⁰.

Lully, infatti, controllava ogni aspetto della composizione e della produzione operistica e nella gestione di questo incarico fu supportato da molte persone: innanzitutto il re, del quale era fondamentale il consenso, il suo librettista Philippe Quinault, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, i suoi aiutanti Jean-François Lalouette e Pascal Colasse, il maestro di ballo Pierre Beauchamps e Carlo Vigarani, l'ideatore di macchine. Nell'organizzazione della composizione di un'opera, i compiti erano così distribuiti: dapprima Quinault selezionava diversi soggetti per sottoporli all'esame del re, al quale spettava la decisione finale; dopo aver quindi definito a grandi linee la trama del dramma, ne mostrava la bozza a Lully, affinché il compositore potesse stabilire la successione degli atti ed ideare i *divertissements*, danze e scene spettacolari che andavano ad arricchire l'opera. A quel punto, Quinault componeva il testo, che andava sottoposto all'Académie des inscriptions: l'Accademia, fra i cui membri figurava Charles Perrault, si occupava di revisionare il lavoro e Quinault era obbligato a tener conto di eventuali modifiche da apportare ad esso; dopo essere stato ulteriormente corretto, il testo veniva sottoposto a Lully, al quale spettava l'ultima parola: nonostante l'importanza del testo nella *tragédie lyrique* la volontà del compositore prevaleva su quella del poeta²¹¹.

Risulta quindi evidente che Lully detenesse un enorme potere in campo operistico:

²⁰⁹ Cfr. Bianconi 1982, p. 237.

²¹⁰ Cfr. Bianconi 1982, p. 237.

²¹¹ Per ulteriori approfondimenti cfr. Isherwood 1988, p. 237.

il fatto che prese possesso del teatro in musica francese fu certamente dovuto al favore reale, ma anche all'esperienza che aveva già portato avanti in modo prestigioso; dal 1663 al 1671 il compositore fu infatti collaboratore musicale stabile di Molière e da tale collaborazione nacquero una dozzina di *comédies-ballets*²¹². Tuttavia, come sostiene Bianconi (1982, p. 240) «un conto era fornire intermedi e *entrées* e pastorellerie per le commedie di Molière o per i balletti di corte, un conto ben diverso sostenere in musica una tragedia intiera»: infatti in Francia vi erano diversi ostacoli che si opponevano a questo progetto, che non erano tanto dovuti alle divergenze fra musica francese e musica italiana: tali divergenze, per quanto già avvertite nel Seicento, divennero inconciliabili quando arrivarono a caratterizzare proprio due diversi stili nazionali; le problematiche risiedevano piuttosto «nei diversi presupposti estetici e nel peso relativo enormemente più alto che il teatro letterario aveva in Francia, tanto da farne inevitabilmente l'istanza estetica normativa su cui commisurare la creazione della nuova tragedia in musica». Ho già evidenziato come spesso le tragedie antiche fossero adattate all'opera anche sulla base delle versioni elaborate dai poeti tragici moderni, in particolare francesi: come sostiene Bianconi (1982, p. 240) «il teatro tragico di Corneille e di Racine, nella sua classicistica regulatezza e nel suo *pathos* sublime, proietta un'ombra imperiosa sull'iniziativa lulliana»: è chiaro, quindi, che l'opera francese era innanzitutto un dramma al quale venivano poi aggiunti gli ornamenti della musica e dei balletti e dunque era il libretto a costituire la “spina dorsale” delle opere di Lully²¹³, contrariamente a ciò che avveniva per l'opera italiana. Secondo Isherwood (1988, p. 238), infatti, la differenza principale fra le opere francesi e quelle italiane era dovuta in primo luogo al fatto che nell'opera italiana «veniva casualmente ideato un intreccio spesso incoerente, liberamente elaborato, che predisponeva la successione di una serie di floride arie» e, citando l'osservazione di Grout (1985, p. 150), «una delle differenze fondamentali tra la concezione francese e quella italiana nel Sei e nel Settecento fu quindi l'interesse al testo poetico che era alla base di un'opera, e la necessità che esso fosse di buona qualità drammatica».

Quinault, sebbene venisse criticato di aver alterato a tal punto il dramma classico

²¹² Per ulteriori approfondimenti cfr. Bianconi 1982, p. 239.

²¹³ Cfr. Isherwood 1988, p. 238.

tradizionale da corromperlo, emulava Corneille e Racine, arrivando ad elaborare dei drammi che «nonostante le numerose scene diversive che interrompevano lo scorrere dell'azione e l'intervento miracoloso di divinità celesti nell'intreccio [...] si svolgevano con chiarezza, unità e logica sorprendenti»²¹⁴: esemplificativo del diverso modo con cui i librettisti francesi e quelli italiani concepivano il dramma e della superiorità poetica dei francesi è proprio il confronto fra il libretto di Aureli e la tragedia di Quinault; anche Abert (1953, p. 220) indica come «an die Stelle der planlos wirkenden Buntheit des italienischen Werkes tritt hier eine durch die ratio geordnete und der die Opernbühne beherrschenden höfischen Konvention angemessene Klarheit und Förmlichkeit». Secondo la studiosa (ibid.) uno dei motivi per i quali l'*Alceste* di Quinault è unificata dalla logica e dalla chiarezza, a differenza dell'architettura confusa alla base dell'opera di Aureli, è dato dal fatto che «eine Nebenhandlung gibt es hier nicht, denn Quinault hält sich nach dem Vorbild der großen französischen Tragiker streng an die Einheit der Handlung; dafür tritt aber, wie schon der Titel sagt, Alcide (Herkules) neben Alceste in den Vordergrund».

Nell'opera francese vi erano diverse regole drammaturgiche che dovevano essere rigorosamente rispettate: innanzitutto, il tempo dell'azione scorre in modo regolare e tende a combaciare con il tempo della musica; come descrive Bianconi (1982, p. 244) «il tempo impiegato a rappresentar gli eventi e il tempo idealmente necessario all'accadimento reale degli eventi stanno in un rapporto di virtuale identità». In secondo luogo, viene sempre rispettato all'interno di un singolo atto il precetto aristotelico dell'unità di tempo: è applicata la regola della *liaison de scène* e non c'è mai cambiamento di luogo all'interno di un atto, a eccezione delle apparizioni «meravigliose». Altra regola drammaturgica alla base della *tragédie lyrique* è quella di costruire ciascun atto intorno a un incidente, o a un accadimento particolare, che fornisca un «adeguato pretesto a uno spettacolo-nello-spettacolo abbondantemente condito di musica e danza: sono i cosiddetti *divertissements*, divertimenti dei sensi e diversioni momentanee dell'azione al tempo stesso». All'interno di ogni atto dell'*Alceste* sono presenti questi peculiari elementi drammaturgici, che caratterizzavano in generale l'opera francese; tuttavia la seconda

²¹⁴ *Ibid.*

opera di Quinault va inquadrata a seconda di diverse prospettive: in primo luogo come rappresentativa del genere della *tragédie lyrique* in particolare e del periodo barocco in generale, in secondo luogo all'interno della *Querelle des Anciens et des Modernes*, nella quale ebbe un ruolo di rilievo. Mi soffermerò sulla *Critique de l'opera, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide* dopo aver dato una panoramica dell'opera secondo la prospettiva storica, nella quale avizzerò qualche osservazione in relazione al modello classico. Sottolineerò ulteriormente le divergenze rispetto al modello euripideo attraverso il dialogo costruito da Perrault fra Cléon ed Aristippe: l'autore offre infatti un serrato esame comparativo con la fonte antica.

Come scrive Isherwood (1988, p. 245) «il dramma è imperniato sulla storia d'amore tra Admeto, re di Tessaglia, e Alcesti, principessa di Iolco»: non deve stupire che al centro del componimento vi sia una tematica amorosa, dal momento che, come afferma lo studioso, i temi prediletti da Quinault erano proprio l'amore e la gloria; l'amore, infatti, «domina il comportamento dell'eroe ed egli [...] è la fedeltà fatta a persona; affronta rivalità e gelosie amorose e, se è vittima dell'umana debolezza, alla fine è leale e raccomanda la costanza al suo uditorio. [...] L'amore dell'eroe è di rado appassionato e profondo; è piuttosto delicato e discreto, secondo il comportamento in voga alla corte di Luigi».

La grandezza del sovrano non era solamente personificata dall'eroe glorioso messo in scena, ma anche attraverso il prologo: le opere di Quinault iniziavano tutte con dei prologhi, dove attraverso una favola allegorica veniva raccontata la «storia ufficiale» del regno del monarca di Francia. *L'Alceste* si apre infatti con un prologo che allude alla guerra iniziata nel 1672 contro gli olandesi; quando il libretto fu scritto, nel 1673, Luigi si trovava ancora sul Reno con il suo esercito. La scena rappresenta la ninfa della Senna – personificazione del popolo francese – che lamenta la lontananza dell'eroe; la Gloria rassicura la ninfa riguardo il fatto che l'eroe presto tornerà sano e salvo: la rassicurazione ricevuta esorta la ninfa a chiamare a raccolta le sue compagne per far riecheggiare le parole di speranza riguardo il ritorno del re²¹⁵. L'importanza dell'allegoria e dell'implicita glorificazione del sovrano risulta evidente fin da questo prologo, che non ha un rapporto

²¹⁵ Cfr. Isherwood 1988, p. 239

diretto con il tema della tragedia; ciò che si può anticipare riguarda tuttavia l'osservazione della Abert riportata in precedenza, ovvero che in primo piano al fianco di Alceste subentra in quest'opera Alcide: lo svolgimento della trama e il finale renderanno chiara la forte valenza allegorica di questo personaggio.

L'atto I comincia con la festa marina allestita per le imminenti nozze di Admeto e Alceste: il *divertissement* è costituito da canti e da balli in onore degli sposi, che vengono però interrotti da un colpo di scena: Licomede, re di Sciro, innamorato di Alceste, decide di rapirla, tentando un ultimo gesto estremo per farla sua. Gli effetti speciali continuano anche se l'azione è avviata: la fuga per mare scatena gli interventi degli dei, accompagnati da «effetti di musica meteorologicamente evocativa»²¹⁶.

Nell'atto II Admeto ed Ercole si mettono all'inseguimento di Licomede: Lully sfruttò l'assedio di Sciro per inserire una lunga scena di battaglia, un vero e proprio *divertissement* bellico; secondo Isherwood (1988, p. 247) «*Alceste* segnò l'inizio della formula musicale di Lully per scene militari: egli ne trasse gran partito, specie quando l'opera veniva eseguita durante o subito dopo una delle vittoriose campagne di Luigi, com'era appunto il caso di *Alceste*».

Alla fine dell'atto Admeto viene ferito a morte; giunge in soccorso ai mortali Apollo, circondato dalla personificazione delle Arti e proferisce l'oracolo sulla vita di Admeto, aggiungendo tuttavia un dettaglio: chiunque si sacrificherà riceverà dalle Arti un premio di gloria immortale, ovvero un monumento sul quale sarà innalzata una statua del benefattore.

Ho riportato la considerazione della Abert riguardo il fatto che l'opera di Quinault sarebbe stata costruita secondo i canoni della razionalità e della logica: secondo la studiosa (1953, p. 220), quindi «alles, was bei Euripides dunkel ist, wird aufs einleuchtendste motiviert [...] Admet's unheilbare Krankheit, deren Ursprung Euripides im Dunkeln läßt, aufs deutlichste erklärt»: il motivo per cui Admeto è destinato a morire viene spiegato da Quinault attraverso ben due dei cinque atti dell'opera; il rapimento di Alceste e il conseguente scontro per riprendersela sarebbero la razionale causa della agonia del sovrano tessalo, la cui morte proviene dunque dalla ferita che si è causato

²¹⁶ Cfr. Bianconi 1982, p. 245.

combattendo. Risulterà chiaro dall'analisi della *Critique* che la Abert avanza questa teoria sulla base della medesima avanzata da Cléon a proposito.

Bianconi (1982, p. 246) definisce l'atto III «vero culmine della *tragédie* e pagina senza eguali nella storia dell'opera seicentesca per vastità e solennità d'invenzione teatrale»; l'atto ha inizio con il compianto disperato di Alceste che, appurata l'assenza di altri disposti a morire per il marito, decide di immolare la sua vita: immediato è l'effetto del suo gesto su Admeto, che gioisce della riacquistata salute e non vede l'ora di rivedere l'amata sposa. Tuttavia, la visione di Alceste non è quella attesa dallo sposo: viene repentinamente svelato l'altare sul quale si erge la statua trafitta da un pugnale.

Secondo Susanetti (2004, p. 315) «il motivo euripideo della statua consolatoria diviene qui emblema rivelatore dello scambio mortale, dell'autoimmolazione»; sono concorde con Susanetti riguardo il fatto che la statua voluta dall'Admeto euripideo abbia ispirato l'effigie del benefattore in Quinault, tuttavia mi sembra che, per quanto destinata a una funzione consolatoria, anche la statua descritta da Admeto nell'*Alceste* sia un emblema dello scambio mortale: a essere diversa è la “tragicità” dei due momenti in cui essa entra in gioco. Se nel dramma di Euripide il pensiero di Admeto di farsi costruire una statua in ricordo della moglie è uno degli elementi volti a delineare l'inizio del percorso tragico, in Quinault e Lully, invece, essa viene inserita all'interno di una grande scena corale, dove il senso del tragico per la morte di Alceste viene sentito all'unanimità ed enfatizzato dalla frase “Alceste est morte”, prolungata in una lunga cadenza in sol minore.

È inoltre evidente che a conferire una diversa tragicità alle due situazioni è il fatto che in Quinault, come abbiamo visto essere di consuetudine dal Seicento in poi, la morte dell'eroina è celata a tutti, Admeto *in primis*: come indica Susanetti (2004, p. 315) «per godere lo spettacolo, il pubblico deve essere rassicurato dell'innocenza del sovrano di Fere e vedere, nell'azione scenica, solo il libero e sublime atto d'amore di una moglie devota: la cattiva coscienza moderna, non più capace di tollerare i sottintesi del mito e la rimozione della logica sacrificale antica, vuole essere assolta in modo preventivo ed esplicito». Approfondirò questa questione attraverso l'analisi del dialogo ideato da Perrault, ma trovo opportuno evidenziare fin da ora come abbiano esercitato un certo

ruolo nella modificazione del sacrificio sia il fatto che a essere centrale è, diversamente da Euripide, il tema d'amore, sia la nuova coscienza moderna, che è quantomai distante dal senso profondo delle tragedie euripidee.

A sciogliere la tensione interviene Eracle, che stipula con Admeto un singolare e inedito patto; come illustra la Abert (1953, p. 220), se il semidio all'inizio viene presentato come alleato e amico di Admeto egli però è anche innamorato di Alceste; «erst als sie verloren scheint, gesteht er Admet, der unter diesen Umständen nach den strengen moralischen Gesetzen der französischen höfischen Konvention nicht als Gatte, sondern nur als Verlobter Alcestes auftreten kann, seine Liebe und erbieht sich, Alceste aus der Unterwelt zurückzuholen, wenn Admet sie ihm abtrete (mit der platten Begründung: verloren habe er sie ja nun sowieso!)». L'atto si chiude quindi con l'apparizione di Diana e Mercurio, che accompagneranno Eracle nell'oltretomba. Secondo Susanetti (2004, p. 316) in questo modo l'azione dell'eroe si configura come una prova sublime dettata dall'amore «innestandosi più profondamente nell'intreccio di quanto non accada nel dramma euripideo, ove l'eroismo del figlio di Zeus si produce in concomitanza di una sosta apparentemente casuale presso la dimora di Admeto e con la tardiva scoperta dell'effettiva morte della donna»; anche in questo caso, l'affermazione di Susanetti riprende alla lettera le parole di Cléon, finalizzate a giustificare l'aggiunta nella trama moderna dell'amore di Eracle per Alceste. L'operazione di Susanetti presenta qualche rischio, dal momento che non credo si debba spiegare la tragedia euripidea sulla base del dialogo di Perrault: esso deve servire come strumento per comprendere in quale modo Quinault avesse recepito e modificato il dramma di Euripide, ma è necessario tenere sempre presente che lo stesso dialogo, presentando i punti di vista di due diverse fazioni, mostra due punti di vista parziali. L'osservazione fatta da Cléon andrà contestualizzata, infatti, proprio all'interno della *querelle* e bisogna fare attenzione a non applicarla direttamente alla natura del dramma euripideo; non sono infatti d'accordo con lo studioso: non penso si possa affermare che la salvazione di Alceste dettata dall'amore di Eracle sia più coerente con l'intreccio rispetto al dramma euripideo e riprenderò questa questione alla luce dell'analisi del dialogo.

Nell'atto IV Caronte traghetta Eracle al di là dello Stige e lo presenta a Plutone: se

il personaggio subalterno dell'Ade è caratterizzato in modo burlesco, Plutone e Proserpina sono caratterizzati invece in modo reale dal “largo” tipico dell'*overture* alla francese, che introduce il *divertissement* infernale su cui si incentra questo atto²¹⁷. Si è visto anche in relazione al libretto di Aureli che la discesa negli inferi viene lungamente rappresentata nei drammi musicali secenteschi; in particolare secondo Residori (2004, p. 331) «la morte perde dunque il suo statuto di luogo altro e inconoscibile per diventare uno dei molti scenari che, succedendosi con rapidità vorticoso, fanno da sfondo alle scorribande dei protagonisti».

Nella scena V dell'atto IV, i sovrani dell'Oltretomba non possono che arrendersi di fronte a una passione così ardente: «un grande cuore può tutto quando ama / tutto deve cedere al suo sforzo [...] / l'Amore stremo deve essere più forte della morte». A ben vedere, in questa scena sembrano fondersi diverse tematiche tutte presenti nel *Simposio*: nella versione platonica l'amore di Alceste provoca l'ammirazione degli dei infernali, che le concedono di tornare alla vita: qui è invece l'amore di Eracle ad essere premiato e, per quanto la tematica e l'intreccio amoroso fossero a prescindere favorite dai poeti francesi, mi sembra si possa cogliere un'eco della descrizione platonica. Allo stesso modo, anche la discesa negli inferi richiama quella più sfortunata di Orfeo, che non a caso viene citata da Fedro proprio in opposizione all'impresa di Alceste. È indubbio che Quinault si fosse basato sulla tragedia di Euripide, secondo una prassi tipica dei tragediografi francesi e sicuramente l'*Alceste* era una di quelle tragedie che favoriva lo sviluppo del tema amoroso per la sua natura avvertita come ibrida dai poeti moderni; tuttavia, credo non si debba escludere del tutto un riferimento al testo platonico, soprattutto per lo sviluppo della tematica amorosa.

Ercole, nel finale, commosso dall'addio fra Admeto e Alceste, rinuncia con magnanimità al premio che gli spetta e restituisce Alceste ad Admeto proferendo le seguenti parole: «non dovete credere che un vincitore di tiranni / sia un tiranno a sua volta. / Sull'inferno, sulla morte ho riportato la vittoria. / Alla mia gloria manca solo che io trionfi sull'amore». Segue quindi un grande trionfo corale, arricchito da danze di pastori e nobili tessali, con la partecipazione di Apollo e delle Muse.

²¹⁷ Cfr. Bianconi 1982, p. 246.

Isherwood (1988, p. 246) nota come sia sorprendente che Luigi XIV e la sua corte, che privilegiavano la rappresentazione di eroi coraggiosi e prodi, apprezzassero Admeto, che di eroico non aveva niente; «ma in *Alceste* il semidio Ercole è l'unico personaggio maschile che nel corso dell'opera manifesti le virtù umane del valore, dell'onore e della compassione; molto probabilmente ci si attendeva che l'uditorio associasse Luigi XIV ad Ercole, che per anni era stato utilizzato in componimenti artistici e musicali come simbolo della monarchia francese». Anche Bianconi (1982, p. 247) sottolinea come il «meraviglioso» della mitologia antica fornisse numerosi pretesti alla musica di Lully, ma «questi temi - sottoposti all'approvazione preventiva di Luigi XIV - sono anche altrettante allegorie favolose di un sovrano divinizzato e idolatrato, di un nuovo Apollo che conduce una politica europea aggressiva ed è acclamato in patria come il pacificatore del mondo, come un novello Pericle e Augusto».

Risulta evidente che la fonte cui doveva essersi ispirato Quinault per l'elaborazione del dramma fosse stata ampiamente modificata: era necessario e opportuno adattare il soggetto antico sulla base degli usi e dei costumi del secolo corrente. In primo luogo, era fondamentale elogiare e mettere in luce, seppur in modo allegorico, la grandezza del sovrano e della corte; in secondo luogo, librettisti e compositori si attenevano strenuamente ai canoni della *tragédie lyrique*, di cui venivano evidenziate le anomalie e le irregolarità sulla base delle regole drammaturgiche classiche.

L'opera francese, in effetti, nonostante il suo contenuto ideologico, rimane un fenomeno soprattutto estetico e «du côté esthétique [...] l'écriture de l'*Alceste* de Quinault représente une esthétique tendre et galante, ce qui l'oppose à Racine et aux Anciens. [...] Les choses sont moins simples que l'on ne le croit, et l'esthétique galante, malgré le dégoût qu'elle inspira à certains partisans des Anciens, est loin d'être morte à l'époque classique». Quando l'opera fu rappresentata nel 1673 «est immédiatement comprise comme un phénomène tendre et galant» e infatti fu ben accolta dai cortigiani e dal “*Mercure galant*”, ma non dai sostenitori del partito degli Antichi, nel quale spiccavano Racine e Boileau: la riscrittura che Quinault aveva fatto dell'*Alceste* di Euripide venne aspramente criticata dal partito a sostegno degli antichi e fece sì che all'*Alceste* spettasse un ruolo significativo

all'interno della ben più importante *Querelle des Anciens et des Modernes*, che divise il mondo francese nel secondo Seicento; essa vedeva opposti i sostenitori della supremazia della letteratura greca e latina, che doveva essere presa come esempio per la composizione di ogni opera e i difensori dell'autorevolezza della letteratura francese moderna, che, godendo di una sua dignità, non doveva essere vincolata ai canoni classici. Ad assumersi la difesa dell'opera contro le critiche mosse da Racine e Boileau fu Charles Perrault, da sempre schierato fra i moderni. Il letterato pubblicò in anonimato la *Critique de l'opera, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*; la critica di Perrault è naturalmente difensiva, ma come sottolinea Bianconi (1982, p. 240-1) egli «è un testimone non sospettabile di repulsione preconstituita verso il teatro in musica: [...] la sua attenzione, come quella di tutti i detrattori dell'opera (ivi compreso Boileau), è intieramente rivolta al testo, non all'assetto musicale della tragedia»: tale approccio critico è indicativo della preponderanza del teatro letterario in chi si accostava alla *tragédie lyrique*.

La *Critique* è costruita in forma dialogica: si confrontano Cléon, sostenitore dell'opera moderna, e Aristippe, suo detrattore; il fatto che al centro dell'attenzione fosse solo il testo risulta evidente sin dalle prime battute, dove Cléon chiede ad Aristippe se voglia parlare, a proposito dell'opera, «de la Poësie, Musique, ou des Decorations» e Aristippe risponde in questo modo: «Je n'entends parler que de la Poësie: Car pour la Musique et les Decorations, j'en suis assez content». La critica di Aristippe verte proprio sulle modifiche che sono state adottate rispetto all'originale euripideo, in particolare per quanto riguarda la versificazione, l'ordine della tragedia e l'inserimento sia di personaggi sia di episodi ridicoli, male assortiti con il soggetto scelto; Cléon decide allora di giustificare e motivare tali divergenze conducendo un serrato confronto fra l'opera di Quinault e quella di Euripide, procedendo in questo modo:

CLÉON: Avant que de parler des vers et des chansons, parlons du sujet. J'ay eu la curiosité pour me rafraîchir la memoire de la Fable d'Alceste, de relire avec soin la Comedie qu'Euripide en a composée. Je vais vous en faire l'abregé; Ensuite je feray celuy de l'Alceste de l'Opera: apres quoy nous verrons ce que l'Autheur a retranché d'Euripide, et ce qu'il ajoûte de son invention; puis nous jugerons quel blâme ou

quelle louange il merite, d'en avoir usé de la sorte.

Ai fini della mia analisi mi focalizzerò su come Cléon-Perrault espone la trama di Euripide, dal momento che vi sono dei punti molto interessanti per intenderne la ricezione; in secondo luogo, mi soffermerò sulle divergenze rispetto al modello greco. Innanzitutto, Cléon analizza la tragedia di Euripide dividendola in cinque atti: già da questa operazione risulta evidente il modo di procedere secondo gli schemi e le convenzioni della *tragédie lyrique*, che di solito comprendeva proprio quel numero di atti; questa operazione di “conversione” doveva avere probabilmente un fine pratico: la divisione originaria della tragedia greca in episodi e stasimi non poteva permettere un confronto serrato con l'opera moderna. Fin da ora mi sembra si debba notare la difficoltà insita nel confronto fra la fonte antica e il dramma moderno: sistemi differenti e dotati, ciascuno, di proprie regole e convenzioni.

Mi sembra sia importante soffermarmi su alcuni punti del riassunto elaborato da Cléon, di cui riporto il testo:

ACTE II: Admette et sa femme viennent sur le Théâtre, et font leurs regrets de part et d'autre. Alceste regrette la lumière du Soleil, les beautés de son Palais, et sur tout le lict Nuptial. **Admete voyant qu'elle s'attendrit, l'exhorte à avoir courage, et à ne pas faire une lâcheté; il luy représente qu'il s'en va mourir, et que Caron le va prendre si elle ne se hâte.** Alceste prie son mary d'avoir soin de ses enfans, et de se souvenir d'elle: ce qu'il luy promet, et mesme de faire faire une figure de sa grandeur, et la plus ressemblante qu'il se pourra, pour le coucher avec luy, et l'embrasser toutes les nuits. Il luy promet encore qu'il se privera de tous plaisirs; qu'il n'ira plus en festin avec ses amis, et qu'il ne jouera plus du Luth ny de la Flute. Il luy fait encore quelques amitez, la conjurant toujours de se hâter de mourir; ce qu'elle fait enfin. Eumelus son fils pleure amerement avec son pere: Ils disent de tres-belles choses avec le Choeur, qui de son costé est aussi tres-fecond en moralitez.

Il dialogo fra Admeto e Alceste è uno degli elementi del dramma euripideo eliminati da Quinault ed Aristippe non si capacita di questa omissione:

ARISTIPPE: [...] Mais comment peut-on excuser vostre Autheur, d'avoir obmis l'entretien d'Admette et d'Alceste, qui est la plus belle chose du monde, et pour la quelle il semble que tout la Comedie soit faite.

Cléon risponde facendo perno sulla parte da me evidenziata:

CLÉON: Je vous réponderay que cela pouvoit estre admirable chez les Anciens; et que cela peut estre bon en soy: Car rien n'est plus naturel que les sentimens de ces deux personnes, le mary exhorte sa femme à mourir, et sa femme recule autant qu'elle peut. Mais je suis encore assuré que ces sentimens-là, tous naturels qu'ils sont, déplairoient bien aujourd'huy, et ne manqueraient point à donner de l'indignation pour Admette, qui a la lâcheté de consentir que sa femme meure pour luy, et du mépris pour la femme, qui est assez simple de donner sa vie pour un mary qui le merite si peu; et c'est ce que nostre Auther a évité tres-judicieusement, comme nous verrons dans la suite. Est-ce une chose d'un bel exemple, de voir Admette qui interrompt Alceste lors qu'elle luy dit les derniers adieux, pour luy dire qu'elle se haste de mourir; parce qu'il voit, dit-il, la Parque qui le va prendre, si elle me se haste de faire son devoir. Je veux croire, si vous voulez, que la Galanterie d'Admete estoit bonne chez les Anciens; mais n'est pas assurément au goust de nostre Siecle.

Dalle parole di Cléon risulta un quadro inaccettabile da un punto di vista etico e morale: Admeto è un vigliacco e lo è a tal punto da incitare la moglie a morire più in fretta vedendo Caronte che si avvicina, e Alceste non è migliore di lui: una donna che accetta di morire per un uomo che vale così poco, non può possedere un animo particolarmente virtuoso.

Tuttavia, è bene notare che in Euripide non si trova la scena di Admeto che esorta Alceste a morire; a mettere in luce questo fraintendimento è proprio Racine nella sua *Préface d'Iphigenie*, uscita nel 1675 in risposta alla *Critique*; Racine definisce il momento della morte d'Alceste «une Scene merveilleuse», ma mal interpretata da molti dei Moderni; la motivazione risiederebbe in un problema filologico:

Il leur est tombé entre les mains une malheureuse édition d'Euripide, où l'Imprimeur a oublié de mettre dans le latin, à costé de ces vers un *Al.* Qui signifie que c'est Alceste qui parle, et à costé des vers suivans un *Ad.* Qui signifie que c'est Admete qui répond. Là dessus il leur est venu dans l'esprit la plus étrange pensée du monde. Ils ont mis dans la bouche d'Admete les paroles qu'Alceste dit à Admete, et celles qu'elle se fait dire par Charon. [...] Mais comment l'ontils pû attribuer à Euripide? En verité, quand toutes les autres éditions où cet *Al.* n'a point esté oublié ne donneroient pas un démenti au malheureux Imprimeur qui les a trompez; la suite de ces quatre vers et tous les discours qu'Admete tient dans la mesme Scene, estoient plus que suffisans pour les empescher de tomber dans une erreur si desaisonnable.

Mi sembra che si possa ravvisare un errore dovuto a un problema filologico anche in un altro passo della trama riassunta da Cléon:

ACTE III: Hercule arrive, qui demande au Choeur la demeure d'Admette, et luy conte qu'il vient pour tuer les chevaux de Diomedé. Admette sort de son Palais; et pour ne pas empescher Hercule de longer chez luy, il luy dissimule la mort de sa femme; luy disant que l'affliction où il le voit, et toute sa maison, vient de la mort **de l'une de ses domestiques**. Ensuite il le fait entrer chez luy, et donne ordre qu'on le traite le mieux qu'il se pourra. Surquoy le Choeur fait l'Elloge de sa grande hospitalité.

In Euripide, il dialogo fra Admeto ed Eracle è basato sull'ambiguità e, dunque, sull'ironia tragica: Alcesti è definita ὀθνεῖος, ovvero «estranea», e vige dunque il principio giuridico per il quale la moglie non è συγγενής, 'parente' del marito. Admeto, facendo riferimento al γένοϛ, riesce a nascondere la morte della moglie senza mentire; tuttavia, è evidente come le sue parole assumano un altro senso per Eracle, che rimane l'unico all'oscuro della situazione: il re può ospitarlo senza che nel semidio nascano sensi di colpa. Mi sono soffermata sull'uso del medesimo aggettivo anche nel dialogo fra Eracle e il servo, momento in cui il semidio viene a conoscenza della verità: al v. 811, compare di nuovo l'aggettivo ὀθνεῖος, usato dal servo con un chiaro intento ironico. Tuttavia, in questo caso vengono presentate in apparato critico delle varianti: la maggior parte dei

codices optimi reca οἰκεῖος, mentre B e i *recentiores* OD, suoi apografi, danno θυράϊος; sulla base delle ipotesi di Tosi e Dale, cui rimando, risulta molto convincente la ripresa di ὀθνεῖος, utilizzato da Eracle nella battuta precedente; oltretutto tale aggettivo, che nel teatro euripideo compare solo nell'*Alceste*, caratterizza sempre la protagonista.

Mi sembra si possa avanzare un'ipotesi: la versione di riferimento di Quinault poteva forse aver accolto al v. 811 la lezione οἰκεῖος, che può anche avere il significato di “domestico”; sulla base di questa lezione si sarebbe potuto cambiare l'aggettivo anche nel dialogo fra Eracle ed Admeto, arrivando quindi a intendere «une de ses domestiques». Un'altra ipotesi è che, più semplicemente, non si sia colto il sottile gioco di parole in greco, per cui potrebbe essere stato attribuito il significato di domestica su base intuitiva, ovvero in quanto persona estranea ad Alceste, ma legata alla casa.

Cléon non si risparmia di dipingere in modo negativo Admeto e Ferete nel dialogo che li riguarda e che definisce la scena «plus odieuse», sia di evidenziare come Euripide rappresenti Eracle in modo ridicolo: l'interpretazione moralistica di questi personaggi aveva sicuramente influito su altri dei tagli operati da Quinault, che Cléon riassume. Innanzitutto, è stato eliminato il dialogo fra Apollo e la Morte, il discorso che l'ancella espone per narrare gli ultimi istanti di vita di Alceste, i dialoghi fra Admeto e Alceste e fra Admeto e Ferete, il discorso del servo che si lamenta della brutalità di Eracle e, infine, l'*escamotage* con cui il semidio restituisce la moglie ad Admeto per mettere alla prova la sua fedeltà. Al contrario, le aggiunte principali sono le seguenti: Quinault introduce l'amore di Eracle per Alceste, i personaggi di Licomede e Cephise, la ferita mortale che provoca ad Admeto la morte, il catafalco sul quale Admeto vedrà l'effigie della moglie, segno che ella si è sacrificata per lui, e la vittoria di Eracle su se stesso.

Innanzitutto, è bene sottolineare come per Cléon entrambe le operazioni devono essere considerate meritevoli; egli dice infatti ad Aristippe: «vojos presentement quelle loüange ou quel blâme l'Autheur merite d'en avoir usé comme il a fait».

Riguardo il dialogo fra Apollo e la Morte, Cléon esprime questa opinione:

[...] Il est certain que cette Scene d'Apollon et de la Mort, où l'on apprend qu'Hercule viendra retirer Alceste d'entre les bras de la Mort, pour la rendre à son Epoux, nous

oste entierement ce plaisir, parce qu'il n'arrive rien dans la suite dont l'on n'ait esté pleinement averty par le discours qu'ils font ensemble. Ainsi je ne croy pas que nostre Auheur puisse estre blâme d'avoir retranché cette Scene.

Quinault avrebbe quindi eliminato il dialogo fra le due divinità perché, rivelando al pubblico tutta la trama, gli impedirebbe di provare le emozioni di stupore che lo spettacolo tragico deve suscitare; già da questa prima affermazione si può intuire l'importanza che la *Poetica* di Aristotele aveva per i tragediografi moderni: fondamentali sono il momento del rovesciamento e del riconoscimento, tesi a creare nel pubblico paura e stupore: per la drammaturgia francese del Seicento è evidente che un prologo dove veniva preannunciata la morte dell'eroina fosse un elemento che impediva di far procedere il dramma verso questa direzione. A questo proposito Cléon evidenzia anche come sia stato fondamentale tenere celata la morte della moglie ad Admeto e renderlo consapevole del sacrificio attraverso l'apparizione della statua di Alceste sull'altare di Apollo:

[...] Vous en penserez ce qu'il vous plaira; mais peut-estre ne s'est-ill jamais rien fait de plus heureux ny de plus propre au Theâtre que cét endroit. Aristotele remarque, comme une des plus belles choses qui se puissent imaginer, l'endroit de l'Antigone, où Hemon fils de Creon Roy de Thebes, passionnément amoureux de cette Princesse que son pere tenoit prisonniere; ayant enfin obtenu de l'épouser, court à la prison pour la delivrer, et luy dire le sujet de leur commune joye, et où ayant fait ouvrir les portes, il la trouve qui s'étoit fait mourir de desespoir. Aristote dit, que ce passage subit d'une grande joye à une grande douleur à la veuë d'un spectacle aussi triste que celuy-là, produit dans l'esprit des Spectateurs tout l'effet que le Theâtre se propose, qui est d'émouvoir souverainement l'horreur et la compassion en mesme temps, Je ne sçay si je me trompe; mais il me semble que ces mouments qu'Aristote desire sur toutes choses dans la Tragedie, doivent estre moins forts et moins violens dans Hemon que dans Admette, qui tout à coup par la veuë de cette figure connoist la grandeur de son infortune, et qui comblé de joye d'avoir recouvré la vie pour la passer avec sa chere Alceste qu'il cherche de tous costez, trouve que non seulement elle est morte, en quoy il est au mesme estat que le fils du Roy de Thebes; mais qu'elle est morte pour luy: ce qui agumente infiniment sa douleur, et le rend bien plus inconsolable

qu'Hemon, qui à la verité avoit perdu une Maistresse dont il pouvoit croire estre aimé; mais dont il n'avoit pointreçu d'aussi grandes marques d'amour, qu'Admette en avoit receu d'Alceste.

Mi sembra di poter avanzare alcune considerazioni: innanzitutto si è visto come il Prologo in questa tragedia di Euripide non rivelasse gli eventi in modo rassicurante, ma svolgesse una funzione opposta; nel dialogo fra Apollo e la Morte viene presentato l'antefatto della vicenda, ma, cosa più importante, viene messo in dubbio che Alceste possa essere salvata²¹⁸. Le aspettative degli spettatori, che ben conoscevano il lieto fine del mito, dovevano essere state messe in crisi fin dal Prologo, appunto, e la morte di Alceste nell'episodio successivo doveva aver disatteso del tutto le speranze; in Euripide è proprio la rappresentazione della morte e la mancata salvazione della donna da parte di Eracle a destare paura e stupore: secondo il mito e la precedente rappresentazione di Frinico, la donna sarebbe stata subito salvata.

Le modifiche apportate da Quinault hanno senso nel momento in cui il dramma viene incentrato sulla tematica amorosa; tuttavia, la tragedia di Euripide doveva già essere fraintesa da questo punto di vista ed è in questa prospettiva che hanno valore, per Cléon, le critiche rivolte alla rappresentazione della morte. Egli, infatti, sostiene che «au lieu qu'Euripide ne traite que les amours d'Admette et d'Alceste, nostre Auther traite encore, si cela se peut dire, les amour d'Hercule et de la Gloire sa veritable Maistress».

Ho cercato di dimostrare come l'*Alceste* non sia una tragedia d'amore e mi sembra che anche in questo caso, la ripresa del mito da parte di Platone dovesse aver esercitato una certa influenza. Nell'analisi del dramma greco ho messo in luce gli elementi a sostegno di questa tesi e dunque del fatto che Alceste non sia la protagonista: una delle prove a sostegno di questa teoria è proprio il dialogo della serva, che attraverso una drammatizzazione di secondo grado descrive gli ultimi momenti di vita della regina; il fatto che Alceste venga presentata solo indirettamente e poi muoia subito mi pare indichi che ella sia da considerarsi un personaggio secondario e funzionale alla caratterizzazione del protagonista, Admeto. Alla luce di questa considerazione si possono analizzare le

²¹⁸ Rimando nuovamente ad Hamilton 1978, p. 293.

motivazioni sostenute da Cléon in merito all'eliminazione della *rhesis* della serva:

Passons, s'il vous plaist, au recit de la Suivante. Je croy bien qu'en Grece, on pouvoit prendre plaisir à **voir** une Princesse déjà sur l'âge, et ayant des enfans à marier, qui pleure sur son lict dans le souvenir de sa virginité qu'elle y a perduë. Car les moeurs de ce temps-là le pouvoient permettre; mais je suis assuré que cela n'est point du tout au goust de nostre Siecle, qui estant accoûtumé à ne voir sur le Theatre que des Amans jeunes, galans, et qui ne sont point mariez, auroit eu bien du mépris pour les tendresses de cette Epouse surannée.

Mi sembra che sia interessante soffermarsi sul verbo “vedere”: Cléon sostiene che forse il pubblico ateniese avrebbe gradito vedere piangere una Regina, situazione che invece nei tempi moderni avrebbe solo suscitato molto imbarazzo. Ho evidenziato come in realtà il pubblico non vedesse questa scena, ma la immaginasse attraverso la descrizione della serva.

A questo proposito mi pare che sia fondamentale fare riferimento a Dahlhaus, che indica come la narrazione di eventi avvenuti fuori scena da parte di un messaggero costituisca un notevole ostacolo compositivo, soprattutto per il fatto che narrare un evento invece che esibirlo è un fattore estraneo all'opera in musica, nella quale deve essere rappresentato in scena ogni evento che conti²¹⁹. Mi sembra che alla luce di questa considerazione si possa capire meglio la motivazione avanzata da Cléon: nel dramma francese si sarebbe dovuto rappresentare in scena il momento in cui Alceste piange sconsolata gettandosi sul letto nuziale; è evidente che una scena del genere non fosse inerente alle norme non scritte della società francese del tempo: come Admeto, quando stipula l'accordo con Eracle, mostra un atteggiamento in linea con le severe leggi morali della corte francese, così Alceste doveva mostrarsi virtuosa per tutta l'opera.

Allo stesso modo, viene eliminata la scena del servo che si lamenta di Eracle:

Quoy qu'il fust peut-estre permis aux Heros des Anciens, d'estre gourmands et

²¹⁹ Cfr. Dahlhaus 1986, p. 287.

yvrognes, particulièrement aux Heros tels qu'Hercule, dont le caractere consistoit dans la force du corps et dans l'intrepidité de l'ame, parce que ces sortes de vertus sont souvent accompagnées de l'intemperance et de la brutalité. [...] Comme il est mal-aisé de s'imaginer qu'un homme aille forcer les Enfers, sans s'imaginer en mesme temps qu'il est remply de beaucoup de vertus, je ne sçay pas comment Euripide pretendoit disposer les Spectateurs à cette creance, en leur donnant à entendre, que ce mesme homme astoit un yvrogne et un brutal.

Ho evidenziato come il personaggio di Eracle dovesse aver avuto una natura comica, tuttavia il suo inserimento all'interno del dramma non priva il componimento della sua tragicità, che viene anzi acuita: sebbene sia visto dalla critica come un elemento di disturbo, è necessario non attribuire questo giudizio allo stesso Euripide, o si rischia di fraintendere una delle scene più importanti dell'intera tragedia. Cléon definisce l'*escamotage* di velare Alceste «une gentillesse tres-agreable pour une Comedie», non certo adatto a un eroe come Eracle. Si spiega sempre con questa motivazione il fatto per cui non possono essere accettati gli inganni di Eracle, ma viene invece apprezzata l'introduzione di Chepishe:

CLÉON: la mensogne, quel qu'il soit, ne peut convenire à un Heros; et que si j'ay trouvé la chose un peu trop enjouée, c'est parce qu'elle se passe entre les principaux Personages de la Piece. De sorte que bien loin de blâmer l'Episode enjoué des Amours et de l'Inconstance de Cephise, je le louë extremement, parce que les choses agreables de cette Scene sont dites par des personnes du commun, une Suivante et des Confidentss, et que ces mesme choses font une trs-belle varieté.

Bisogna tenere a mente, infatti, che in Eracle era ravvisata la figura del monarca: si è visto come il dramma francese finisca con la vittoria dell'Alcide su se stesso grazie alla quale, secondo la Abert (1953, p. 220) «gewinnt Quinault die Möglichkeit, die Oper mit einer Apotheose der Tugend der Selbstbeziehung zu beschließen».

Una delle aggiunte più significative elaborate da Quinault è proprio il sentimento di amore di Eracle nei confronti di Alceste:

CLÉON: La premiere chose qu'il ajoûta, est l'amour d'Hercule pour Alceste; cét amour m'a semblé bien imaginé, parce qu'il lie encore davantage le personnage d'Hercule au sujet de la Tragedie. Car à moins que la Fable soit connuë, on peut estre surpris de voir Hercule venir si à propos pour retirer Alceste des Enfers, au lieu que le feignant amoureux d'Alceste dès le commencement de la Piece, il est plus naturel de le voir faire cette expedition, tant par le motif de son amour, que pour satisfaire à sa destinée, qui l'avoit fait naistre pour le bien commun du genre humain. De plus, cét amour sert à relever merueilleusement la gloire d'Hercule: Car non seulement on le voit vainqueur de la Mort comme dans Euripide; mais on le voit aussi dans la suite vainqueur de son amour et de luy-mesme.

Nelle parole di Cléon, è ravvisabile la tesi di Susanetti che ho citato (supra, p. 98); non penso si possa affermare che la salvezza di Alceste dettata dall'amore di Eracle sia più coerente con l'intreccio rispetto a quanto accade nel dramma euripideo, «ove l'eroismo del figlio di Zeus si produce in concomitanza di una sosta apparentemente casuale presso la dimora di Admeto e con la tardiva scoperta dell'effettiva morte della donna». Credo si debba piuttosto affermare che, in un dramma costruito intorno alla tematica d'amore e articolato in vari intrecci abbia senso e sia coerente inserire l'azione di Eracle come dettata dall'amore stesso, ma questo tipo di scelta drammaturgica non sarebbe stato invece coerente e possibile all'interno del dramma di Euripide. Un'affermazione del genere, infatti, dà per scontato che anche alla base del dramma euripideo vi sia il sacrificio d'amore: alla luce di questa teoria risulta logico che l'intervento di Eracle non abbia una coerenza all'interno della tragedia; a mio parere questo è un elemento decisivo a sostegno del fatto che in Euripide non fosse centrale l'amore, altrimenti non ci spiegheremmo il perché della fondamentale innovazione drammaturgica data dall'*epiparodo* e dal segreto di Eracle, tutt'altro che funzionale.

Risulta evidente che il soggetto antico fu modificato e adattato agli usi e ai costumi del secolo moderno secondo una precisa intenzione dei poeti moderni, esposta da Cléon:

[...] Les Auteurs anciens ont eu plus de genie que ceux de ce temps icy pour la

description des choses de la Nature, des sentimens du coeur de l'homme, et pour tout ce qui regarde l'expression. Mais comme dans les ouvrages de l'esprit il y a d'autres choses encore à observer, comme la bien-seance, l'ordre, l'oeconomie, la distribution, et l'arrangement de toutes les parties; ce qui demande une infinité de precepts, qui ne peuvent estre trouvez que parune longue suite d'experiences, de reflexions, et de remarques; il se pourroit faire que les derniers Siecles ont de l'avantage en ces sortes de choses, parce qu'ils ont profité du travail et de l'estude de ceux qui les ont precedez.

La *querelle* sull'*Alceste*, dunque, va inserita all'interno del più ampio dibattito fra gli Antichi e i Moderni: è evidente che la *Critique* di Perrault vada a sostegno dell'opera del moderno Quinault di contro ai sostenitori della superiorità del genere classico; alcuni dei punti sui quali viene attaccato Euripide saranno gli stessi sui quali verterà la critica di Wieland, di cui conosciamo la poetica e la concezione dell'*Alceste* grazie al suo epistolario: questo è indicativo del fatto che dal Seicento in poi, proprio per la distanza che separava i nuovi letterati e compositori dalla sensibilità del V secolo, vi fossero state interpretazioni guidate da una prospettiva moralistica, che ha spesso portato a un fraintendimento della tragedia di Euripide. È dunque necessario contestualizzare le critiche avanzate da Cléon per non applicarne pedissequamente i principi all'originale euripideo, compiendo a mio parere un'operazione anacronistica: l'*Alceste* va senz'altro considerata all'interno della *Querelle* di cui si ritrovò a far parte, ma anche come opera rappresentante il periodo barocco in generale.

Abert (1953, p. 220) sottolinea infatti come «trotz der starken, typisch französischen Abweichungen vom Libretto Aurelis hat Quinaults Drama aber gerade die wichtigsten dramatischen Auflockerungen der euripideischen Fassung mit ihm gemein»: la studiosa rileva che in entrambi i drammi Admeto scopre di poter essere salvato durante l'opera, Alceste si offre spontaneamente e si uccide trafiggendosi il petto con un pugnale, Ercole discende negli Inferi per salvarla; pertanto, sempre secondo Abert (1953, p. 221) «wenn diese Änderungen bei beiden Dichtern auch sicherlich im Zuge des allgemein barocken Strebens nach Mannigfaltigkeit und Prachtentfaltung erfolgt sind, so liegt es doch nahe, hier eine direkte Beeinflussung des Franzosen durch den Venezianer zu

vermuten; man darf über dem großen, stammesmäßig bedingten Gegensatz zwischen der italienischen und der französischen Oper die zeitstilistisch bedingten Gemeinsamkeiten nicht zu gering veranschlagen».

Anche Residori individua i tratti comuni fra queste opere di periodo barocco: egli, in aggiunta agli elementi individuati dalla Abert, evidenzia come in entrambe le opere sia stato introdotto un rivale: nell'*Antigona delusa da Alceste*, Antigona, per l'appunto, nell'*Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, addirittura due. Altro elemento che accomuna le due opere è dato dal diverso trattamento della morte: innanzitutto, viene eliminato il personaggio di Thanatos, poi viene ampiamente descritta la discesa negli Inferi di Eracle. Altro tratto in comune è l'introduzione di un gran numero di personaggi, per mezzo dei quali, secondo lo studioso (Residori 2004, p. 331), sia Aureli sia Quinault «sembrano tradire una specie di imbarazzo di fronte alla terribile semplicità del dramma euripideo» arrivando a occultare quello che era il fulcro fondamentale del dramma, descritto secondo la formula di Paduano (1987, p. 623), per la quale «un amore nega le proprie possibilità di esistenza empirica nello stesso momento in cui si afferma come valore supremo». Secondo lo studioso, quindi, l'elaborazione di drammi costruiti attraverso numero intrecci e, dunque, numerosi personaggi, farebbe venir meno il senso dell'*Alceste*, che andrebbe quindi considerata come una tragedia di amore; mi sembra piuttosto che l'analisi condotta finora di entrambe le opere abbia dimostrato piuttosto il contrario: tutte le modifiche operate alla *fabula* a livello drammaturgico sono funzionali a costruire trame a sfondo amoroso, contrariamente alla tragedia di Euripide, che si è visto essere quanto mai lontana da questo tipo di interpretazione.

Entrambe le opere costituiscono il punto di partenza per l'espansione del materiale sulla scena d'opera del Seicento e dell'inizio del Settecento; è opportuno fare un breve accenno a un'altra opera caratteristica del periodo barocco, la “tragedia musicale” *Alceste o sia l'amor sincero* di Emanuele Tesauro, di cui rileverò solo alcuni elementi interessanti per la mia analisi.

2.9 Ancora barocco: l'*Alceste* o sia l'*amor sincero* di Tesauro

L'opera di Emanuele Tesauro venne pubblicata a Torino nel 1665, tuttavia non si hanno testimonianze di una sua rappresentazione musicale: le cronache coeve non menzionano l'*Alceste* e non si ha notizia di partiture musicali o musiche ideate per il dramma; si è pertanto pensato che esso fosse stato concepito per essere recitato a Palazzo dopo il lungo periodo di lutto che vi era stato²²⁰. È importante sottolineare questo dettaglio storico, poiché la tragedia musicale in questione viene proprio dedicata alle seconde nozze di Carlo Emanuele II, che si risposava a poco più di un anno di distanza dalla perdita della prima moglie, Francesca d'Orleans Valois. L'allusione alle nozze è esplicitata nell'argomento, che recita in questo modo:

Si allude all'estrema allegrezza delle seconde nozze di Sua Reale Altezza dopo l'estrema sua mestizia per la intempestiva perdita della prima sposa reale, di virtù e reciproco amore inestimabile. Onde si può dire che per Divina Provvidenza, figurata in Ercole, la prima sposa sia risorta nella seconda.

Secondo Residori (2004, p. 334) «la miracolosa resurrezione di Alceste diventa insomma metafora della continuità dinastica, immagine della perennità della stirpe attraverso l'avvicinarsi dei suoi rappresentanti umani»: il mito di Alceste ben si adattava a questa interpretazione in chiave cristiana; tuttavia, quel che è fondamentale notare in relazione al contesto in cui sorge l'opera riguarda la ricezione dell'originale euripideo.

Dogli (2000, p. 20) evidenzia come «il Tesauro trasforma il testo di Euripide in una “tragedia musicale” dove i personaggi non hanno significato universale come nei tragici greci e latini, ma alludono unicamente a figure e vicende di corte»; tali vicende vengono rilette secondo i motivi della favola pastorale, dalla quale vengono tratti gli spunti maggiori per l'intreccio della trama, con gli intrighi di cui è costellata, e l'ambientazione. Secondo Residori (2004, p. 333), l'importanza dei tratti pastorali potrebbe essere semplicemente attribuita a un effetto della moda del tempo, «una

²²⁰ Cfr. Dogli 2000, p. 24.

conseguenza della pervasività di quel gusto pastorale che nel Seicento impronta di sé [...] l'immaginario e i costumi mondani di tutta la buona società europea. [...] In un autore di cultura come il Tesauro, però, il ricorso a questo codice può manifestare anche più riposte intenzioni 'filologiche': secondo lo studioso, il letterato piemontese poteva aver tenuto in considerazione che il dramma pastorale fosse nato come tentativo di recupero del dramma satiresco, genere con il quale l'*Alcesti* aveva alcuni elementi in comune; ma – punto molto importante per la mia analisi – non si può escludere che nella ricezione bucolica della tragedia euripidea abbia influito «l'affinità col mito fondatore del teatro pastorale (nonché del dramma per musica), quella storia di Orfeo ed Euridice di cui la vicenda di Admeto e Alcesti costituisce, già secondo Platone, un rovesciamento speculare e un superamento 'virtuoso'»; bisogna inoltre considerare che Tesauro doveva essere stato influenzato dalla rappresentazione del *Pastor fido* del Guarini, avvenuta sempre a Torino qualche decennio prima.

L'affinità riguarda anche le circostanze per le quali le opere erano state ideate: anche quella del Guarini celebrava delle nozze, in questo caso di Carlo Emanuele di Savoia con Caterina d'Austria²²¹; secondo Residori (2004, p. 334) «l'imitazione del *Pastor fido* significa, dunque, anche adesione a una poetica allusiva nella quale l'universo pastorale fa da cornice idealizzante all'elogio cortigiano. Come il suo predecessore ferrarese, anche Tesauro scrive un dramma che è al tempo stesso un enorme epitalamio principesco».

Secondo Dogli (2000, p. 20) la trama tessuta da Tesauro non si concentrava solo sul trionfo dell'amore che supera la morte ed è emblema di fedeltà eterna, «ma sul ruolo della “donna ardita”, la regina che crede nella durata perenne del suo legame e affronta la morte con assoluta consapevolezza [...] per dare la vita non solo al suo uomo [...] ma anche al suo re»; risulta evidente che la versione di Euripide sia stata liberamente rielaborata in questa prospettiva: Tesauro rende la trama uno «specchio» della vicenda di corte, all'interno della quale acquista un particolare rilievo la testimonianza della regina protagonista. A questo proposito, la studiosa sottolinea come «sul nesso amore-morte in rapporto alla figura di Alcesti può anche aver agito nel Tesauro il passo del *Simposio* di

²²¹ Cfr. Doglio 2000, p. 20.

Platone» (il 179 b) e conferma di questa influenza sarebbe, a mio parere, anche l'influsso esercitato dall'Orfeo platonico nella ricezione del contesto bucolico.

Mi sembra si possa affermare che Tesauro avesse potuto leggere la tragedia nella versione latina dell'umanista scozzese George Buchanan, anche se non è escluso che avesse fatto riferimento direttamente al testo greco²²²; tuttavia, come sostiene Doglio (2000, p. 21), si può supporre che «nel crogiolo della memoria e del mosaico della riscrittura Platone si unisca a Euripide». D'altra parte, lo stesso autore nell'argomento afferma che «la istoria favolosa si legge in molti poeti antiqui, ma principalmente in Euripide nella tragedia Alceste»; questa affermazione ricorda quella di Aureli, che addirittura non citava Euripide: è quindi evidente che alcuni librettisti avessero avuto a che fare con la tragedia euripidea, ma mi sembra si possa affermare che nella rappresentazione del sacrificio di amore e, quindi, della virtù della protagonista femminile, il passo platonico abbia da sempre esercitato un ruolo determinante.

La prima epoca della storia della ricezione del mito di Alceste nell'opera è dunque caratterizzata dalla drammaturgia barocca: Aureli e Quinault danno inizio a questo percorso, la cui fase finale si chiude con l'*Admeto* di Händel.

2.10 «Il magnanimo esempio»: l'*Alceste* di Calzabigi e Gluck

Nel XVIII secolo non venne più rappresentato il mito di Alceste: protagonista della scena teatrale diviene Metastasio, che dominerà i palchi tedeschi e italiani per i successivi quarant'anni. L'ascesa del poeta non comporta la mancata rappresentazione solo di questo mito, ma in generale di tutte le tragedie di Euripide; tuttavia, si può dire che come Metastasio aveva portato all'omissione della rappresentazione della storia di Admeto e Alceste, allo stesso modo era stato legato al suo recupero: come sostiene la Abert (1953, p. 227), infatti, «die Textreform Raniero Calzabigis, in deren Mittelpunkt die "*Alceste*" von 1767 steht, war äußerlich eine Reaktion auf den mehr nach rückwärts als nach

²²² Cfr. Doglio 2000, pp. 21-2.

vorwärts gewandten, allmächtigen Metastasianismus und entsprang dem um die Mitte des Jahrhunderts immer stärker hervortretenden Verlangen nach Verschmelzung des italienischen und des französischen Opernstils».

Ci troviamo dunque di fronte al fenomeno messo in luce da Hoxby e cui già si è accennato, ovvero di come i compositori si rifacciano a una specifica tragedia di Euripide nel momento in cui voglio «set their mark on opera or to reform it»²²³. Della portata culturale della riforma di Gluck e Clazabigi si è parlato al capitolo I, in particolare riguardo la questione della “tragedia come modello” (*infra*, pp. 10 ss); modello che si impone per rinnovare l’opera.

Il programma della “riforma” venne pubblicato proprio nella prefazione dell'*Alceste* italiana del 1767, di cui riporterò alcuni punti rilevanti:

Quando mi accinsi a scrivere la musica per *Alceste*, risolsi di rinunciare a tutti quegli abusi, dovuti od a una malintesa vanità dei cantanti od a una troppo docile remissività dei compositori, [...] mi sono sforzato di ricondurre la musica al suo vero compito di servire la poesia per mezzo della sua espressione, e di seguire le situazioni dell'intreccio, senza interrompere l'azione o soffocarla sotto inutile superfluità di ornamenti. [...] Così mi guardai dal fermare un attore nella più grande foga di un dialogo per cedere il posto ad un seccante ritornello; né mi compiacqui prolungare la sua voce nel bel mezzo di una parola unicamente per sfruttare una vocale favorevole alla sua gola; non mi lasciai indurre a mettere in mostra la sua agilità di canto con un passaggio tirato in lungo; né volli mai imporre una pausa all'orchestra affine di permettere al cantante di accumulare il respiro per una cadenza. Non mi permisi di trascurare la seconda parte di un'aria le cui parole sono forse le più appassionate ed importanti [...]. Inoltre volli che la mia più grande attenzione fosse diretta alla ricerca di una bella semplicità, ed ho evitato di fare sfoggio di difficoltà a scapito della chiarezza; [...] e non vi è regola che io non abbia messo spregiudicatamente da parte per lo scopo di raggiungere un logico effetto. Tali sono i miei principj. Per buona fortuna le mie concezioni furono meravigliosamente realizzate dal libretto nel quale il celebre autore, mirando ad un nuovo schema

²²³ Cfr. Hoxby 2015, p. 178.

drammatico, ha sostituito alle descrizioni ridondanti, ai paragoni sforzati e pedanti la rigida moralità, il linguaggio accorato, le forti passioni, le situazioni interessanti ed uno spettacolo senza fine variato [...] semplicità, verità e naturalezza sono i supremi principj estetici in tutte le manifestazioni artistiche.

A ben vedere la riforma di Calzabigi e Gluck non deve essere considerata un'intransigente ribellione al passato volta a costruire da capo una nuova forma di teatro musicale: Abert individuò infatti come dietro l'aspetto rivoluzionario in realtà vi fossero numerose corrispondenze razionalistiche affini a quelle del Metastasio, che vennero portate alle estreme conseguenze. Innanzitutto, i personaggi gluckiani rappresentano un tipo idealizzato e non un carattere che si definisce psicologicamente nel contesto della vita quotidiana²²⁴: come scrive Gallarati (1973, p. 306) il personaggio «è un simbolo e, come tale, viene sottratto alla legge drammatica per eccellenza, quella che costruisce i personaggi nel corso dell'azione. Orfeo, Alceste [...] sono calati nel dramma come entità già perfettamente riconoscibili sin dalla prima scena e sono private di qualsiasi sviluppo psicologico nel processo della vicenda»; per questo motivo, tutti gli elementi del dramma sono funzionali ad evidenziare l'idea che il personaggio rappresenta. La concezione di un personaggio come simbolo ricorda il procedimento che attuava Metastasio; la vera differenza, secondo Abert, è data dal fatto che Gluck lo fece in maniera pura, senza sentirsi vincolato ai canoni della sua epoca²²⁵. Secondo Gallarati (1973, p. 307), dunque, «la differenza è solo quantitativa e non qualitativa [...] Gluck elimina le convenzioni auliche e galanti del melodramma metastasiano purificandolo [...] e trasfigurandolo nella sfera del più puro razionalismo». In secondo luogo, la subordinazione della musica alla poesia era una concezione affine a quella metastasiana; tuttavia essa assunse una portata notevole all'interno della riforma, dal momento che il rapporto fra le due componenti rese necessaria la trasformazione del testo: il dramma venne inteso come rituale di celebrazione di un'unica idea morale illustrata attraverso la grandiosa semplicità del mito: secondo la Abert (1953, p. 228) è sintomatico che Calzabigi abbia scelto proprio il mito

²²⁴ Cfr. Abert 1968, p. 323.

²²⁵ Cfr. Abert 1968, p. 323.

di Alceste, «die wie kaum ein anderer Sagenstoff den neuen Anforderungen genügt. In seiner Dichtung erscheint der menschliche Gehalt der Sage zum erstenmal um seiner selbst willen in seiner ganzen Größe und Schlichtheit, ja, die Größe wird selbst gegenüber dem Stück des Euripides noch ins Monumentale gesteigert». Nell'opera di Gluck, infatti, non compaiono veneziani travestiti o cortigiani francesi come in Aureli e Quinault, ma figure senza tempo alle quali la sua composizione ha attribuito grandezza umana e autenticità: Gluck insomma riporta il mito dalla sua attualizzazione alla sua antica purezza di paradigma fuori dallo spazio e dal tempo, come anticamente era nella lirica corale di Pindaro²²⁶. Secondo Fubini il ricorso di Calzabigi e Gluck al materiale mitico è da inquadrare nel significato che veniva ad assumere la loro riforma: infatti, secondo lo studioso, sebbene tutte le riforme avessero una matrice comune, cioè il ritorno alla semplicità originaria del melodramma e il desiderio di limitare le pretese totalitarie della musica, ogni riforma assume un suo significato culturale specifico²²⁷. Gluck seppe inserirsi nel clima che Fubini dice della «restaurazione neoclassica» che si stava diffondendo in quegli anni, nei quali Winckelmann elaborava in Germania i principi dell'estetica classicista; come lo stesso compositore esplicita nella prefazione della *Ifigenia in Aulide*, la nuova opera cercava di «restituire all'arte la sua dignità originaria»: secondo Fubini (1973, p. 244) «l'ideale classico, di un'artepregna di significato, di valori etici oltre che estetici rinasce con il nuovo mito del ritorno allo spettacolo teatrale proprio della democrazia greca della *polis*» e in relazione a questo progetto Gluck può essere considerato a ragione «il restauratore dell'ordine classico per il senso profondo dell'unità drammatica, per la coerenza del disegno complessivo dell'opera, per il senso classico della chiarezza che illumina anche i momenti di maggior turbamento della passione». Sempre secondo Fubini (ibid.), l'obiettivo delle opere di Gluck era «la creazione di un tessuto tragico unitario e il ricorso al mito greco garantisce l'universalità del modello umano e delle sue passioni».

²²⁶ Il procedimento di attualizzazione era iniziato con la ripresa del materiale mitico nella tragedia greca: pur se attualizzato, il mito manteneva tuttavia la sua natura ambigua; un'attualizzazione banale avvenne invece durante il Rinascimento. È evidente come al termine di questo lungo processo Gluck torni in qualche modo alla concezione del mito, usato come paradigma universale, che era propria di poeti come Pindaro.

²²⁷ Cfr. Fubini 1973, p. 243.

Risulta quindi evidente come a Calzabigi e Gluck non interessasse più il complicato intreccio metastasiano, basato sugli equivoci e interrotto dalla contemplazione lirica delle arie; ai due autori premeva concentrarsi sulla continuità di una vicenda semplice e lineare, che avesse valore per la portata dei suoi contenuti morali: è netta la differenza fra la tipologia del dramma di intrigo prediletta da Metastasio e il carattere delle opere di Gluck, che Gallarati (1984, p. 75) definisce «pararituale», dal momento che esse vanno intese «come una sorta di laica liturgia ove tutto contribuisce, nella organica compattezza della struttura interna, alla smagliante celebrazione di un'idea morale: la fedeltà coniugale di cui Orfeo ed Alceste sono simboli viventi». Del mito di Alceste, infatti, Calzabigi e Gluck individuano nella celebrazione dell'amore coniugale il punto focale su cui fa perno il significato dell'intera opera; Abert (1953, p. 228) indica come «die Idee der zum höchsten Opfer bereiten Gattenliebe, deren Trägerin Alceste ist, steht ganz allein im Mittelpunkt des Dramas; die Freundschaft, bei Euripides der zweite Eckpfeiler des Geschehens, spielt bei Calzabigi keine Rolle. Daher ist auch Alceste die einzige Hauptperson». Dalla affermazione della studiosa risulta evidente che per lei anche in Euripide il sacrificio d'amore fosse il tema portante del dramma; inoltre, ridurre il resto alla tematica della «Freundschaft» mi pare non renda conto della natura del dramma euripideo.

Si è visto come il programma di Gluck fosse orientato al ricorso al mito greco per tornare alla purezza dell'opera; tuttavia il fatto che i due autori si siano soffermati sulla tematica amorosa è indicativo della loro volontà di rappresentare valori umani universali: è evidente che l'amore costituisce un ideale valido in tutte le epoche, molto più di tutti quegli altri valori - il senso dell'ineluttabilità del destino, la vergogna, il valore dell'ospitalità - che avevano un determinato significato solo, o quasi esclusivamente, nel contesto della società ateniese cui si rivolge Euripide. È difficile dire se Gluck e Calzabigi avessero frainteso il senso dell'*Alceste* basandosi piuttosto sulla ripresa platonica del mito o se essi, intenzionalmente, avessero scelto di basarsi su tale tematica per metterne in luce lo statuto morale; è tuttavia un dato di fatto che sia l'*Orfeo ed Euridice* sia l'*Alceste* si concentrino su questo tema, ed entrambi i miti figurano nel *Simposio* proprio con questa

valenza: credo si possa sostenere che la ripresa di Platone del mito di Alceste in chiave amorosa abbia offerto lo spunto per una lettura del dramma euripideo in tal senso.

Si è cercato di delineare come Euripide vari il tessuto drammatico proprio per spostare il *focus* dal tema amoroso; è probabile che nella teoria della Abert potesse aver avuto rilievo proprio l'*Alceste*; tornerò sull'argomento in seguito, ma mi sembra opportuno soffermarmi su un'altra delle affermazioni della studiosa, ovvero quella sulla centralità del ruolo di Alceste. È fondamentale evidenziare il nesso «daher» utilizzato dalla Abert: la donna diviene il personaggio principale di conseguenza al fatto che al centro di tutto il dramma vi è l'amore coniugale e a questo proposito mi sembra interessante menzionare un passo dell'importante opera di Gérard Genette *Palinsesti, la letteratura al secondo grado*. L'autore cita i personaggi dell'opera euripidea nel capitolo dedicato al meccanismo della transvalorizzazione, intesa come «qualsiasi operazione d'ordine assiologico che verta sul valore esplicitamente o implicitamente attribuito [...] a quella serie di atti, atteggiamenti e sentimenti che caratterizza un “personaggio”»; la trasformazione assiologica può essere positiva o negativa e può dunque assumere i significati di valorizzazione e devalorizzazione. La valorizzazione di un personaggio consiste nell'attribuire ad esso «un ruolo più importante e/o più “simpativo” di quello assegnatogli dal sistema di valori dell'ipotesto» e «può anche, più discretamente, avere come oggetto un personaggio di secondo piano, a vantaggio del quale verrà modificato il rapporto di valori stabilito dall'ipotesto»²²⁸: per esemplificare la valorizzazione secondaria, l'autore riporta proprio l'esempio dell'*Alceste* di Gluck:

Nell'*Alceste* di Euripide (438 a. C.) Admeto lascia che la sua sposa si sacrifichi per lui, provandone vergogna solo a rito compiuto e ottenendo allora da Eracle la sua resurrezione. Condotta indegna che difficilmente poteva soddisfare il pubblico, e offuscava il felice scioglimento. Nel libretto dell'opera di Gluck (1767) Ranieri de' Calzabigi immagina una fine più gratificante: Admeto rifiuta il sacrificio di Alceste e cerca di precederla sul cammino per gli Inferi. Al termine di una corsa che è una

²²⁸ Cfr. Genette 1997, p. 408.

vera e propria gara di generosità interviene Apollo che li salva entrambi, stimando che ciascuno abbia pienamente meritato la salvezza dell'altro.

Si è visto come il tentativo di nobilitare Admeto caratterizzi in generale tutte le riprese del mito dal Seicento in poi; il sovrano, in particolare, viene tenuto all'oscuro della decisione presa dalla moglie di sacrificarsi e una volta venutone a conoscenza vi si oppone. Quello che mi sembra importante evidenziare è come, a mio avviso, Admeto in Euripide non sia un personaggio secondario, ma il protagonista: la valorizzazione operata da Gluck investe piuttosto il personaggio di Alceste, che nel dramma euripideo non era di certo principale. Alceste, da personaggio secondario, diventa invece primario, proprio per il fatto che a diventare centrale è il tema dell'amore coniugale, di cui ella è simbolo e nella trama di Gluck tutto viene ordinato per sottolineare il significato esemplare di questo ideale.

Sempre riguardo al personaggio di Alceste, Abert (*ibid.*) sottolinea che ella è l'unico personaggio principale; della stessa opinione è Gallarati, per il quale «attorno all'eroica regina non prende forma la concretezza d'un reale paesaggio psicologico: gli altri personaggi [...] finiscono per esplicitare una semplice funzione di collegamento fra l'icastica plasticità della protagonista e il vero deuteragonista dell'azione musicale e drammatica: il coro». Si è visto come il coro, nel Settecento, abbia assunto un certo peso solo con le opere di Gluck: credo che si possa motivare la ripresa di questo elemento della tragedia greca dal momento che Gluck si inserisce, come si è visto, in un clima volto al ripristino del materiale classico e quindi, dello spettacolo teatrale proprio dell'Atene del V secolo²²⁹, dove il Coro aveva una sua funzione imprescindibile, legata al particolare contesto storico-culturale in cui nasce la tragedia. Nelle tragedie di Gluck esso diventerà simbolo dell'umanità che deve accettare e fare suo il valore morale incarnato dall'opera; credo che a questo punto possa essere interessante analizzare la trama e l'organizzazione dell'opera per coglierne il significato.

Innanzitutto, i due autori evitarono di contaminare la linearità dell'argomento mitico con la sovrapposizione di intrighi; furono eliminati i momenti decorativi della

²²⁹ Cfr. Fubini 1973, p. 244.

tragédie lyrique, che pure venne assunta come modello di struttura: indicativo di questa vicinanza è il fatto che, contrariamente all'*Orfeo ed Euridice*, che apparteneva al genere della festa teatrale, *Alceste* è definita “tragedia”, denominazione estranea al teatro italiano²³⁰. L'opera procede per momenti emblematici, che vengono descritti attraverso un numero di scene minore rispetto a quello usato convenzionalmente dall'opera seria; essi sono raggruppati in imponenti quadri definiti dai cambiamenti scenografici: come sostiene Gallarati (1984, p. 73) «la differenza tra Calzabigi e Metastasio è [...] più quantitativa che qualitativa e va intesa come rapporto tra sublime monumentale e miniaturismo illusionistico all'interno di un razionalismo strutturale comune ad entrambi, anche se diversamente specificato».

L'atto I si apre con la piazza della città di Fera ingombra dal popolo, in apprensione per le sorti del suo sovrano; l'attesa viene interrotta dall'apparizione di un araldo, che dal balcone del palazzo reale informa riguardo le condizioni di Admeto: è per lui giunto l'ultimo giorno e non c'è speranza che si salvi. Già dalla prima scena è possibile notare un capovolgimento rispetto al modello euripideo: nel primo episodio dell'*Alceste* veniva presentata la medesima situazione, ma in riferimento al personaggio della regina; il Coro, costituito dagli anziani di Fere, si interrogava preoccupato riguardo la sua sorte, non sapendo se ella fosse già morta oppure ancora no: a dare una risposta è l'arrivo dell'ancella, che descrive gli ultimi momenti della regina. Oltretutto, se in Euripide al racconto della serva succedeva immediatamente l'uscita in scena di Alceste moribonda, nell'opera ella incede fuori da Palazzo accompagnata dai figli e si unisce all'afflizione del popolo per la perdita di un tale sovrano. Anche in questo caso la deviazione dal modello è sintomatica: in Euripide il Coro si disperava perché il sovrano sarebbe stato privato di una moglie tanto grande.

Alceste decide di recarsi al tempio di Apollo per implorare gli dei; il Gran Sacerdote interroga Apollo, da cui giunge l'oracolo: «Il Re morrà / s'altri per lui non more»; il popolo, rappresentato dal Coro, fugge dal tempio lasciando Alceste sola: tutti sono addolorati, ma nessuno è disposto a morire per salvare il re. Secondo la Abert (1953, p. 228) la scena dell'oracolo è rappresentativa di come l'intera azione nell'*Alceste* venga

²³⁰ Cfr. Gallarati 1984, p. 73.

trasportata nell'ambito del meraviglioso, «ein Vorgang, der schärfstens von dem der früheren Alcesten abzuheben ist, in denen das Wunderbare in den Bereich des Alltäglichen gezogen wurde. Schon das Orakel nimmt eine weit bedeutendere Stellung ein; sodann werden sowohl Alcestes Gelübde als auch ihr Tod durch das Erscheinen der Gottheiten der Unterwelt in eine höhere Sphäre gehoben».

Dopo un breve sbigottimento, segue infatti la decisione di Alceste di morire al posto del marito:

«Già tutta alla mia mente luminosa / si mostra la grande idea. / Già di sublime ardire
mi s'empie il cor. / Chi tanto di me, del mio volere / signor si rende! Ah, / lo
conosco... il Nume / il Nume in me si muove. Egli mi ispira un sacrificio illustre: /
Ei vuol che Alceste / un magnanimo esempio oggi assicuri / alle spose fedeli a' di
futuri.»

Si è visto che Alceste assume all'interno dell'intera opera il ruolo di personaggio simbolico: in questo momento del dramma ella si erge sola nella sua grandezza morale e le sue stesse parole incarnano il principio su cui si basa l'opera di Gluck: la celebrazione dell'amore coniugale, che viene assunto come valore universale. Alceste dovrà essere d'esempio per le spose di tutti i tempi ed è proprio il ricorso al mito che garantisce l'universalità di questo modello umano²³¹. L'Atto si conclude all'apice della disperazione: il re sta per morire e dalle parole del Coro si ha conferma che nessuno ha deciso di sacrificarsi:

E come i vecchi padri e i figli / e i congiunti e le spose / amati oggetti / amorosi così /
in lutto abbandonar, / lasciare in pianto! / Non ho cor / non mi sento tanta virtù / tremo
in pensarlo / Oh giorno infausto troppo!

È evidente la distanza dal modello euripideo: Gluck si sofferma su tutta la parte di mito omessa dal tragediografo greco; vengono rappresentati sia Admeto moribondo sia la scelta di Alceste di sacrificarsi. Tale scelta drammaturgica acquista pieno significato

²³¹ Cfr. Fubini 1973, p. 244.

nella prospettiva di incentrare l'opera sul tema amoroso; Euripide inscena subito la morte di Alceste, relegando al prologo l'antefatto: mi sembra che questo confronto metta in luce la netta differenza tematica alla base dei due componimenti. L'assenza di qualcuno disposto a sacrificarsi viene inoltre rappresentata dalla generale fuga del Coro: vengono omessi personaggi di precisa identificazione, non compaiono né la madre né il padre e, di conseguenza, Gluck estromette dalla vicenda anche la scena del dialogo con Ferete; secondo Susanetti (2004, p. 321) la figura del padre viene eliminata «onde evitare le disdicevoli complicità di un confronto fra le due figure maschili». Mi sembra che si possano dare ulteriori motivazioni alla scelta di Calzabigi: innanzitutto si è visto che tutti gli elementi del dramma devono essere funzionali a mettere in luce la tematica centrale; ne deriva, quindi, che «ogni elemento secondario e non immediatamente funzionabile ai fini dell'idea informatrice viene accantonato mentre i caratteri, i cori, i balletti sono relazionati e drammaticamente gerarchizzati in funzione dell'unico fine di evidenziare la tesi»²³²; tale linearità sarebbe venuta meno con l'inserimento dell'alterco fra Admeto e il padre, dal momento che esso non ha alcun rapporto con la tematica amorosa ed è anzi rappresentativo di valori che possono avere rilevanza solo nel contesto storico-culturale nel quale Euripide ambienta il suo dramma.

La centralità assoluta del tema amoroso si manifesta all'inizio dell'atto II, nel quale Alceste si reca in una «tenebrosa selva» a pronunciare il voto esiziale. Presa in un primo momento da un sacro terrore nel sentir risuonare la voce degli dei inferi, Alceste conferma l'irrevocabilità della sua decisione; l'unica richiesta che ella avanza agli dei è di poter avere il tempo necessario per salutare i suoi cari. Come da consuetudine per l'epoca, la decisione di Alceste di morire viene celata ad Admeto; Paduano (2004, p. 349) sostiene che «corollario di questo diverso comportamento del personaggio è una diversa strutturazione temporale dell'azione: mentre Euripide rappresenta un evento che ha alle spalle, per testimonianza di Admeto, un passato di penosa aspettazione (v. 421), adesso è il voto di Alceste a occupare il presente scenico, anticipando le reazioni dell'uomo che, per quanto immediate, devono essere intese come irrimediabilmente tardive a impedire che il sacrificio si compia»; Admeto, in questo caso, non è nemmeno a conoscenza del

²³² Cfr. Gallarati 1973, p. 307.

prezzo a cui avrebbe potuto aver salva la vita: sempre Paduano (ibid.) sottolinea come «impossibilitato a cambiare il decreto divino che lo privilegia, Admeto lo investe con violenza: di “barbara legge” parla [...] alla sola notizia che *qualcuno* può salvarlo morendo al suo posto». Il sovrano, ignaro dei fatti, non capisce perché Alcesti non gioisca con lui dell'inaspettata guarigione:

ADMETO: E come, temer puoi che la sorte che ci ride felice / ancor ci cangi? / Vivo:
sei mia: son salvi i figli, / e piangi!

ALCESTE: Ma non sai? Ma t'è ignoto, / come Apollo parlò?

ADMETO: Lo so: t'intendo; v'è chi more per me. / Senti: io comprendo del
magnanimo voto la sublime virtù. / Tuo sposo, appresi il prezzo della vita. / Un sì
gran dono avanza ogni mercè! / Ma se t'è noto quest'eroe, questo amico, / questo
benefattor, scopriilo: io giuro che eterno in questi / lidi il suo nome vivrà; che alla sua
sposa, a' suoi genitori, / a' figli; padre, figlio, consorte, sempre sarò: / che dopo te,
mia vita, ma miglior parte avranno di tutti / i miei pensieri, e del cor mio. Parla.
Piangi! E ben?

ALCESTI: Oh Dei! Ah sposo! Son'io.

Credo che nelle parole di Admeto possa essere ravvisato un chiaro richiamo al discorso che avviene fra lui e la moglie nel dramma di Euripide: le parole «alla sua sposa, a' suoi genitori, / a' figli; padre, figlio, consorte, sempre sarò» si riferiscono ai vv. 377-8, dove Alcesti lancia al marito il monito di essere madre per i loro figli; se in Euripide questi versi erano, a mio parere, volti ad evidenziare la perdita di dignità da parte di Admeto, è evidente la diversa sfumatura che assumono in questo contesto: la distanza ideologica che corre fra le due opere impedisce di leggerli allo stesso modo.

Questo è solo il primo di una serie di importanti richiami: se finora l'opera si è concentrata su elementi non presenti in Euripide, ovvero la malattia di Admeto e la spontanea decisione di Alcesti di sacrificarsi per salvargli la vita, nel momento in cui il sovrano viene a conoscenza della verità il dramma si focalizza unicamente sulla prossima morte della regina. Abert (1953, p. 228) sottolinea come dal «platte Mittel des Selbstmords kam für ein Ideendrama dieser Ausmaße natürlich nicht in Frage. So griff

Calzabigi hier auf die Lösung des Euripides zurück, so schwer auch die Aufgabe für den Dichter war, die einzige Trägerin der Handlung durch ihr Dahinsiechen ganze Szenen hindurch zur Passivität zu verdammen»; questa è una osservazione fondamentale: la morte di Alceste in Euripide avviene in scena, ma subito all'inizio del dramma e non si può ritenere il punto focale della trama, come invece è in Gluck. Tuttavia, per la lunga rappresentazione della morte dell'eroina, Calzabigi prende come riferimento il testo euripideo; si è visto come per Gluck e Calzabigi sia fondamentale piegare ogni elemento alla rappresentazione dell'amore coniugale: è evidente, quindi, che oltre a scegliere una determinata disposizione delle scene, essi abbiano anche adattato i dialoghi euripidei a tale tematica; cercherò di evidenziare i punti cardine di questo processo.

Innanzitutto, la morte di Alceste, che avviene nell'atto III è preceduta, a partire dalla scena V dell'atto II, da una lunga preparazione: non bisogna dimenticare, infatti, che la regina aveva chiesto agli dei inferi di concederle il tempo per salutare un'ultima volta il marito e i figli. Mi sembra che si possa affermare che Calzabigi, per descrivere questo momento di dilatazione temporale, che si conclude nella scena II dell'atto III, si sia basato sul discorso della serva (vv. 152-198): nel dramma di Euripide questa *rhesis* ha la funzione di rappresentare indirettamente – e con una drammatizzazione di secondo grado – gli ultimi istanti di vita di Alceste; la scelta drammaturgica di narrare i preparativi alla morte in forma indiretta è per me indicativo del fatto che nel dramma euripideo Alceste non sia protagonista.

Credo sia necessario, a questo proposito, tornare alla tesi di Dahlhaus: secondo il musicologo, la narrazione di eventi avvenuti fuori scena da parte di un messaggero non era un elemento drammaturgico funzionale all'opera, che predilige sempre la rappresentazione scenica degli eventi significativi. La preparazione della morte di Alceste era quantomai significativa all'interno dell'opera di Gluck e l'operazione che viene fatta trova la sua motivazione proprio nella tesi di Dahlhaus: il contenuto del discorso della serva viene rappresentato e determinate sue parti vanno a costituire i discorsi stessi dei personaggi. Oltre a tale considerazione, che mette in luce le inevitabili divergenze drammaturgiche dovute alla differente funzionalità di genere, è chiaro che il fatto che Calzabigi metta in scena la parte precedente la morte di Alceste è indicativo

dell'importanza tematica che essa viene ad assumere nell'opera.

Riporto il discorso della serva per rendere più chiaro il confronto (vv. 158-207):

SERVA: «Quando capì che era arrivato il giorno fatale, lavò con acqua di fiume il candido corpo, prese dalle casse di cedro il vestito e gli ornamenti, e si abbigliò con cura. Poi stando in piedi di Fronte a Estia, pregò: “Mia signora, giacché io vado sottoterra, per l'ultima volta mi prostro davanti a te e ti chiedo di allevare i miei figli orfani. All'uno dà una buona moglie, all'altra un marito nobile. Che non muoiano prima de tempo come la loro madre, ma che trascorran felicemente in patria una vita piena e lieta”. Si accostò a tutti gli altari che sono nella casa di Admeto, li incoronò e pregò staccando ramoscelli di mirto, senza piangere, senza gemere: la disgrazia imminente non alterava il suo splendido incarnato. Poi si gettò sul letto nuziale, e a quel punto pianse e disse: “O letto dove ho avuta sciolta la mia verginità dall'uomo per cui muoio, addio. Io non ti odio: hai ucciso me sola, che muoio rifiutandomi di tradire te e mio marito. Un'altra donna ti possiederà, non più virtuosa di me, ma forse più fortunata”. Si china a baciario, e bagna tutte le coperte del fiume che sgorga dagli occhi. Quando fu sazia di lacrime, uscì a capo chino dalla stanza, ma uscita, tornò molte volte indietro a buttarsi sul letto. Piangevano i figli attaccati alla sua veste, e lei li prendeva in braccio e baciava ora l'uno ora l'altro, sentendosi morire. Piangevano anche i servi sulla sorte della loro padrona: lei porse la mano a tutti, nessuno fu troppo umile perché lei lo salutasse e ne ricevesse il saluto. Questa è la disgrazia della casa di Admeto; e certo, se fosse morto, per lui sarebbe finita, ma sopravvissuto ha un dolore che non potrà scordare mai.»

CORO: «E Admeto che fa? Piange la disgrazia che lo priva d'una così buona moglie?

SERVA: «Piange sì, tenendola fra le braccia, e la scongiura di non abbandonarlo, ma chiede l'impossibile, perché ormai la malattia la corrode e la consuma. Lasciandosi andare, misero peso nelle braccia di lui, e tuttavia, respirando appena, vuole vedere ancora il sole, che non vedrà mai più, lo vedrà adesso per l'ultima volta.»

Credo siano evidenti gli spunti tratti da questo passo: Alceste che sente giungere il momento della morte «ad ora, ad ora il languidir mi sento, / mi sento indebolir. / M'abbaglia il giorno, mi s'aggrava il respiro / Un fuoco interno consumando mi va» e che,

vicina alla fine, si rivolge ad Esta: «Vesta, tu che fosti, e sei tutelar mio primo Nume; / per tuoi figli i figli miei deh ricevi, in questo dì. / Ed in te trovino, allora ch'io sarò fredd'ombra errante, / una madre così amante / come quella che morì.

La drammatizzazione di secondo grado – ovvero il discorso diretto di Alceste narrato dalla serva – trova una puntuale ripresa: «Oh casto, oh caro nuzial mio letto! / Mia dolce cura, mio solo affetto, / finché da queste stelle funeste volle difendermi / pietoso il Ciel: / se un'altra accogli sposa novella, sarà più cara, sarà / più bella della tua misera estinta Alceste, / ma non più tenera, né più fedel.»; allo stesso modo viene ripresa la scena del saluto ai figli: «amati pegni del pudico amor mio, / teneri figli, abbracciate la / madre!». Rice sottolinea come «children had no place in the Alcestis librettos of Aureli and Quinault»²³³: questo elemento viene infatti desunto dalla tragedia di Euripide. È grazie al discorso della serva che si viene informati del fatto che Alceste ha due figli: in scena infatti appare solo Eumelo, cui si deve la prima forma di compianto per la madre defunta, particolarmente drammatica; Calzabigi e Gluck decidono, sempre attenendosi a questa *rhesis*, di dare voce a entrambi: l'atto II si conclude infatti con gli ultimi disperati saluti di Aspasia e Eumelo.

Dopo la drammatica descrizione degli ultimi momenti di Alceste, il Coro, in apprensione, interroga la serva riguardo lo stato d'animo di Admeto; è proprio dalla risposta della serva e, dunque, da un'altra rappresentazione indiretta, che viene preso spunto per far esprimere ad Admeto il proprio dolore nell'opera: «No, crudel, non posso vivere, tu lo sai, senza di te, / non posso vivere senza di te. / Non mi salvi, ma m'uccidi, se da me così dividi / la più viva, la più tenera, cara parte del mio cor. / E sì un barbaro abbandono, e l'orror d'un tale addio virtù credi, e / chiami amor!»

L'atto II è dunque caratterizzato dalla messinscena del discorso della serva; l'atto III si apre non la terribile conferma ricevuta da Admeto: il voto sacrificale di Alceste non può essere revocato e il re non può morire al suo posto. L'aria di Admeto nella scena I è, a mio parere, tratta dalla riflessione che egli fa dopo aver parlato con Ferete (vv. 935-60); tuttavia è funzionale all'opera di Gluck solamente la prima parte, che riporto (vv. 939-

²³³ 158 Cfr. Rice, *The New Grove Dictionary of Opera*, s.v. Alcestis.

949):

«Invece io, che non dovevo vivere, che ho oltrepassato il mio destino, condurrò una vita penosa. Adesso lo capisco. Come potrò sopportare di entrare in questa casa? Chi saluterò e di chi riceverò il saluto perché l'ingresso mi sia lieto? Dove andrò? Dentro, mi scaccerà la solitudine quando vedrò vuoto il letto della mia donna, e la sedia dove sedeva, e per la casa il pavimento sordido, e i figli che cadendo dalle mie ginocchia piangeranno la madre, e i servi la padrona che se ne è andata.»

È bene evidenziare che ad essere stata omessa è proprio la parte inerente alla presa di consapevolezza di Admeto della tragicità della sua sorte: egli, lasciando che la moglie morisse, è venuto meno ai suoi oneri e ha definitivamente perso la pubblica stima; tuttavia, oltre a rappresentare un'ideologia valida solo nell'Atene di Euripide, questa parte del discorso è del tutto estranea alla tematica amorosa, sulla quale è modellata l'intera opera: per quanto i due autori cerchino di ricreare l'atmosfera propria del mondo classico e si rifacciano direttamente al testo di Euripide, è evidente che siano molto lontani dal senso che doveva avere la tragedia greca. Admeto inserisce infatti un'accusa rivolta direttamente agli dei: «Voi mi invidiaste, o Numi, la mia felicità! / Troppo il mio stato era simile al vostro col possesso d'Alceste!»: per acuire il senso classico, Calzabigi fa ricorso a uno dei capisaldi della letteratura greca, lo *phthonos theon*: la grandezza morale di Alceste e il legame amoroso fra i due coniugi sarebbero stati talmente perfetti da suscitare perfino l'invidia degli dei.

Questo è sicuramente un altro elemento a conferma del fatto che Calzabigi dovette essersi rapportato direttamente alla tragedia di Euripide: la sua formazione culturale rende estremamente plausibile che egli si fosse confrontato con il testo antico, se non altro in traduzione. Come infatti si evince dalla raccolta dei suoi scritti teatrali e letterari curata da Anna Laura Bellina (1994), Calzabigi dovette aver ricevuto una salda formazione umanistica, datagli inizialmente da Filippo Venuti, ma tuttavia rimase zoppicante nel greco. Tale considerazione emerge da diversi scritti, fra i quali, ad esempio, la *Risposta alla lettera scrittagli da S. E. il Sign. Conte Alessandro Pepoli sopra le prime quattro*

tragedie del Sig, Conte Alfieri, dove Calzabigi scrive: «almeno quanto l'Eneide la stimo e più dell'Iliade [...] se la lingua greca sapessi, a giudicarne dalle traduzioni letterali che ne ho volte e rivolte»²³⁴: pare dunque che il letterato avesse ricevuto una istruzione solida circa le materie umanistiche, sebbene si evinca una dichiarata difficoltà nel tradurre il greco. Tuttavia, si è visto come la traduzione latina di Buchanan fosse molto aderente al testo greco, pertanto, date le evidenti corrispondenze testuali fra il libretto e l'*Alceste*, Calzabigi avrebbe potuto servirsi anche di quella.

Torniamo al libretto. Giunge infine il momento della morte: Alceste sente che intorno a lei «sdegnosa / gira l'ombra di morte che il ferro stringe alza la destra, / e accenna vibrare il fatal colpo.»: il rimando è ai vv. 72-76, nei quali Thanatos dichiara di andare a «compiere il rito della spada»¹⁶¹ e Alceste chiede ad Admeto di non risposarsi dopo la morte: «Ah questo dono merita una mercede / eccola: io chiedo che ad altra sposa / in braccio i nostri amati figli non t'abbiano a veder.»: Admeto è pronto ad esserle fedele in eterno: «Alceste! Mio tesoro / Ah! Quel che mi chiedi è mio sacro dover. / Sì, lo prometto, l'adempirò: lo giuro a' numi, a te.» Anche la promessa di fedeltà fra i due coniugi è stata tratta da Euripide, precisamente dai vv. 299-367: mi sono soffermata su questa parte del dialogo fra i due sposi al capitolo I, cui rimando: se in Euripide la promessa di fedeltà è uno degli elementi funzionali a delineare la perdita di dignità da parte di Admeto, nell'opera di Gluck assume un altro valore; essa incarna l'apice della tematica dell'amore coniugale e deve essere letta come momento rappresentativo di tale ideale. Mi sembra che il valore che Paduano attribuisce a questo stesso tema nel dramma euripideo sia influenzato in modo determinate dalla rappresentazione che ne danno Calzabigi e Gluck; non bisogna tuttavia dimenticare un fattore decisivo: l'opera è appunto incentrata sull'amore e mi sembra che il confronto con il dramma euripideo abbia messo invece in luce la diversa natura di quest'ultimo.

È proprio a motivo della grandezza di tale amore che la situazione viene salvata: Alceste è morta, Admeto vuole togliersi la vita: a portare il lieto fine è Apollo, che esordisce con queste parole: «della fedel tua sposa il magnanimo voto / piacque agli Dei.

²³⁴ Cfr. Bellina 1994, p. 255 [70].

/ Sono degni due si teneri amanti / d'una sorte migliore.» Il *deus ex machina* Apollo sostituisce quindi Eracle e diverse sono le interpretazioni di tale modifica²³⁵. Secondo Klinger (1973, p. 258), l'inserimento della figura di Apollo sarebbe da inquadrare nel contesto storico in cui Gluck compone l'opera, ovvero quello dell'assolutismo illuminato, per cui «la grande parte del protettore viene tolta all'eroe e attribuita al dio dominatore. [...] Nel lieto fine, nell'istanza dell'armonia ristabilita mediante la benevolenza, il conforto, l'amore e la diplomazia, finiscono per trovarsi favorite entrambe le parti, non ultima l'altezza regale stessa.» Diversa è l'interpretazione di Finscher (1973, p. 270), per il quale nell'*Alceste* l'intervento del mondo divino nell'azione umana viene motivato in modo più debole rispetto all'*Orfeo*, dove Amore è presente fin dall'inizio dell'opera: «la prova che Amore impone agli amanti senza questo lieto fine non sarebbe se non atroce e insensata; la supposta conclusione, di cui si preoccupa sempre la prassi teatrale, non tragica ma assurda.»

Secondo lo studioso l'*Alceste* finisce in un modo per il quale è superflua l'azione conciliatrice: «Alceste appare, attraverso il suo sacrificio, che riconcilia l'ordine divino, tragicamente trasfigurata, Admeto viene contemporaneamente salvato e annientato»; la scelta di introdurre comunque il *deus ex machina* e di restare dunque fedele al finale lieto, sarebbe stato dettato dal fatto che lo stesso Euripide pone a suggello della sua tragedia il lieto fine. Tuttavia, sempre secondo Finscher, questo intervento penalizzò l'intera unità dell'opera e fu probabilmente per questo motivo che nella rappresentazione francese del 1776 venne reintrodotta la figura di Eracle; tuttavia, per lo studioso (1973, p. 272) «era un tentativo che non poteva che fallire, perché al nuovo personaggio del dramma mancava sia la motivazione conferitagli dal centenario libretto di Philippe Quinault, come quella che compariva nel dramma di Euripide». Anche la Abert (1953, p. 229) valuta l'inserimento di Eracle «zum Nachteil des Stückes, denn die Idee der Freundschaft, mit der Euripides das Erscheinen dieser Gestalt motiviert, fällt hier weg».

Sono d'accordo con Finscher nel ritenere che l'introduzione del *deus ex machina*

²³⁵ Nella tragedia di Euripide, il Coro, memore del ruolo decisivo assunto dal dio nella vicenda di Admeto e Alceste, invoca Apollo e lo supplica di poter salvare la donna come un tempo aveva fatto con Admeto; la stessa *parodo* poteva quindi aver ispirato l'introduzione della figura di Apollo quale *deus ex machina*.

non fosse necessaria per concludere l'opera: è evidente che Gluck a proposito del lieto fine abbia preferito rispettare la norma della *tragédie lyrique* e il finale del dramma euripideo; tuttavia mi sembra altrettanto giusto sottolineare, come fa la Abert, che l'introduzione di Eracle non avesse senso, dal momento che in Euripide l'introduzione del personaggio all'interno del dramma ha una sua precisa coerenza e il suo intervento per salvare Alceste è legato ad Admeto, il protagonista²³⁶. Gluck, per quanto si sia basato sulla tragedia euripidea, se ne allontana completamente e mi sembra che lo stesso intervento di Apollo lo dimostri: ciò che preme ai due autori è infatti evidenziare anche alla fine dell'opera come l'amore coniugale sia il valore più alto cui prestar fede, tanto che anche gli dei non possono rimanere indifferenti di fronte alla sua forza. Rappresentativo di tale ideale è il discorso pronunciato da Apollo, che, in quanto divinità, gli conferisce valore supremo; ma a ben vedere il discorso del dio altro non è che una ripresa del discorso di Fedro nel *Simposio*:

«E questa azione parve così bella, non soltanto agli uomini, ma anche agli dei, che, essendo pochissimi, fra i molti autori di grandi imprese, quelli a cui concessero il privilegio di rimandare dal regno dei morti la loro anima, ad Alceste diedero appunto questo privilegio, ammirati dell'azione che aveva compiuta: anche gli dei onorano al più alto grado la virtù e lo zelo ispirati dall'amore»

Credo che questa sia una prova significativa dell'importanza che il dialogo platonico doveva aver avuto nel dare al sacrificio d'Alceste lo statuto di sacrificio d'amore; è evidente come l'opera di Gluck si concentri interamente su tale tema, che diviene il fulcro dell'intero dramma. Se nell'atto finale il confronto letterario evidenzia come Platone dovesse essere stato una fonte di Calzabigi, se non altro a livello di reminiscenza nella lettura del mito, numerosi sono stati i passi che hanno, a mio parere, messo in luce come il modello testuale di Calzabigi fosse stato la tragedia di Euripide.

²³⁶ È importante sottolineare che Eracle era stato omissso anche nella versione di Platone e, nell'ambito della letteratura latina, a partire da quella di Livio, che aveva rielaborato la *fabula* di Alceste in chiave sentimentale e patetica: in una riscrittura del mito incentrata sulla tematica amorosa l'impresa del semidio non doveva avere più alcuna funzione.

2.11 L'*Alceste* “abbellita” da Wieland e Schweitzer

Quando Gluck si ritirò deluso dalla scena teatrale parigina, riprese a lavorare a un piano che aveva in mente da tempo, ovvero di concludere un'opera che fosse rappresentativa della propria nazione: era il 1780 e intendeva portare a termine la sua creazione con *La battaglia di Arminio*; tuttavia, non riuscì a finire il progetto.

La nostalgia di un'opera nazionale non lasciò riposare i poeti tedeschi, che desideravano avere un proprio genere rappresentativo importante come lo erano l'opera italiana e quella francese; a entrare nella storia come prima opera tedesca fu proprio l'*Alceste* di Christoph Martin Wieland con musiche di Anton Schweitzer, che venne rappresentata a Weimar nel 1773²³⁷.

Wieland era giunto a Weimar l'anno prima come precettore del principe ereditario Karl August: la duchessa Anna-Amalia di Sachsen-Weimar aveva scelto per l'educazione dei suoi figli il più importante scrittore tedesco dell'epoca, avviando in tal modo la trasformazione della propria residenza nella capitale culturale della Germania²³⁸; per comprendere come uno Stato piccolo come Weimar avesse acquisito una tale rilevanza culturale si deve intendere il ruolo che ebbe nella definizione di questo processo la Duchessa stessa. Dopo la morte del marito, prima che il primogenito compisse l'età per succedere al padre, fu lei a detenere la reggenza dello Stato: oltre agli oneri che comportava tale compito, Anna Amalia mantenne sempre vivi i suoi interessi culturali, specialmente la musica; prese lezioni di composizione e clavicembalo dal musicista più in vista del tempo, Ernst Wilhelm Wolf, e si circondò di un gruppo di poeti e musicisti «which was a lively centre of discussion and music-making»: in questo contesto, che Wilhelm Bode definì «court of the muses», fu lei stessa a giocare «a significant part in bringing together the poetry of “Weimar Classicism” and the music of the time»²³⁹. All'interno di questo contesto, dunque, spiccò la figura di Wieland, che si distinse nel 1773 con un'operazione di forte impatto culturale: egli infatti fondò il «Der Deutsche

²³⁷ Cfr. Abert 1953, p. 229.

²³⁸ Cfr. Marelli 2004, p. 451.

²³⁹ Cfr. Abert, *Grove Music Online*, s.v. Anna Amalia (ii), Duchess of Saxe-Weimar.

Merkur» ispirandosi al «Mercure de France» e già dai primi numeri della rivista, come scrive Branscombe, lo scrittore «took a lively interest in the movement to found a German national Singspiel»: le riflessioni critiche maturate da Wieland sulla riforma dei libretti musicali tedeschi vennero infatti esposte in tre degli articoli che egli pubblicò sulla rivista: *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste* (1973, n. 1 e 1974, n. 1); *Ueber einige ältere teutsche Singspiel* (1773, n. 4); *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände* (1775, n. 3-4)²⁴⁰.

Sebbene il *Saggio sul Singspiel tedesco e su alcuni temi ad esso relativi* sia stato pubblicato due anni dopo la rappresentazione dell'*Alceste*, credo possa essere interessante soffermarsi su alcune idee-chiave in esso contenute dal momento che, come scrive Marelli (2004, p. 453), «Wieland ha abbozzato in queste poche pagine una teoria del Singspiel abbastanza articolata e soprattutto messa a punto in vista (e alla luce) di una realizzazione pratica»; attraverso una breve riepilogo di alcune delle idee dello scrittore si potranno meglio comprendere i motivi per cui Wieland può aver scelto di basarsi sulla tragedia di Euripide e alcune delle scelte drammaturgiche che ne caratterizzano la rielaborazione.

Wieland, infatti, sostiene che il Singspiel sia particolarmente affine, in quanto a mezzi e scopi, alla tragedia greca e in particolare a quella di Euripide; tuttavia egli è ben consapevole della distanza che intercorre fra il mondo ideologico-culturale degli antichi greci e quello dei moderni: le differenze di costituzione, costumi, religione rendono impossibile basare il Singspiel interamente sulla tragedia greca; oltretutto, anche la musica ha raggiunto un livello di perfezione sconosciuto agli antichi. Tutti questi motivi portano quindi a dover scegliere in modo estremamente accurato i temi da trattare: fra i tanti soggetti mitici dovranno essere preferiti quelli inerenti le passioni e non, ad esempio, un tema politico; tuttavia, lo scrittore evidenzia come non tutte le passioni siano adatte ad essere musicate: egli indica infatti come la scena di Edipo che si strappa gli occhi non sia un soggetto idoneo ad essere abbellito dalla musica, come invece possono essere scene incentrate sulla gelosia e l'amore²⁴¹.

²⁴⁰ Cfr. Branscombe, *Grove Music Online*, s.v. Wieland, Christoph Martin.

²⁴¹ Lo stesso Dahlhaus, nel suo saggio *Euripide e il teatro dell'assurdo* (1986, p. 284), sottolinea come si debba escludere che fossero state musicate tragedie come l'*Eracle* di Euripide o l'*Edipo* re di Sofocle proprio per i temi su cui erano incentrate; essi, infatti, non erano possibili di trasposizione musicale.

Risulta evidente come il mito di Alceste offrisse un tema adatto alla elaborazione di un Singspiel: innanzitutto Wieland poteva basarsi sulla tragedia di Euripide, reputata da lui stesso una fonte valida per la trasposizione operistica; inoltre tale mito poteva essere elaborato mettendo in luce la tematica amorosa, come già avevano fatto Gluck e Calzabigi: essa avrebbe offerto la possibilità di concentrarsi sulle passioni “adatte” ad essere messe in musica. Wieland era un grande ammiratore di Gluck e ne condivideva le idee di riforma: «Einfachheit, Einheit und Natürlichkeit in Handlung und Musik bildeten die Grundforderungen auch seiner Opernästhetik, und es ist daher kein Wunder, daß auch er von den Verunstaltungen der Sage abrückte und unmittelbar auf Euripides zurückging» (Abert 1953, p. 230); secondo la Abert Wieland si sarebbe attenuto al modello euripideo ancora più fedelmente di Calzabigi: solamente la scena in cui Alceste viene a conoscenza dell'oracolo riguardo la possibile salvazione di Admeto segue la tradizione del palcoscenico d'opera; tuttavia essa non viene rappresentata, ma raccontata indirettamente alla regina dalla sorella Partenia. Sempre secondo la Abert (*ibid.*) «Während in Glucks Werk der durch die Übermacht der Idee verursachte Mangel an Handlung durch die Erhebung in den Bereich des Wunderbaren ausgeglichen wird, fehlt dieses Gegengewicht bei Wieland völlig»; anche Rice sottolinea come Calzabigi «under the influence of *tragédie lyrique* enriched his libretto with choruses, ballets and opportunities for impressive scenery» mentre Wieland «by contrast, avoided these as unnecessary; his five-act *Alceste* [...] is rather more lugubrious than Calzabigi's»²⁴²: è lo stesso Wieland a dichiarare di dover lavorare principalmente a «seine Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung als in äußerlicher Handlung darzustellen»²⁴³. La coerenza con cui Wieland cerca di rimanere fedele al proprio ideale estetico risulta evidente dalle dichiarazioni che lui stesso fa nella seconda lettera tratta da *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste*, nella quale si sofferma sulle modalità con cui ha ristrutturato il sistema dei personaggi euripidei. Innanzitutto, egli sottolinea di aver ridotto il numero dei personaggi, mantenendo Admeto, Alceste ed Ercole come principali e

²⁴² Cfr. Rice, *New Grove Dictionary of Opera*, s.v. Alceste.

²⁴³ Cfr. Versuch über das deutsche Singspiel 1797.

integrando Partenia²⁴⁴; a proposito di tali modifiche Wieland scrive in questo modo²⁴⁵:

«Ho impiegato meno personaggi dell'autore greco. Apollo, che in quest'ultimo recita il prologo, era il meno indispensabile di tutti [...] e che cosa direbbe una platea moderna del bel dialogo tra Apollo e la Morte? Anche Ferete, il vecchissimo padre di Admeto, non aveva nulla a che fare con la mia *Alceste* [...] Mi rimanevano dunque solo Alceste, Admeto ed Ercole, in quanto personaggi principali della tragedia; e avevo ancora bisogno di un personaggio che facesse da intermediario e che doveva rappresentare la funzione dell'ancella e del servo nel testo greco. Io ho assegnato questo ruolo ad una sorella di Alceste di mia creazione e attraverso tale nobilitazione e coinvolgimento della stessa nell'interesse dell'azione ho ottenuto il vantaggio di renderla incomparabilmente più interessante per lo spettatore di quanto normalmente lo sono i confidenti abituali. [...] Inizialmente, volendo rendere più interessante l'*Alceste*, mi accingevo a ideare una relazione amorosa fra Partenia ed Ercole. Lei vede che avevo in mente Metastasio. Ma non tema! Ripensandoci, mi accorsi di tutto il danno che avrei recato alla mia opera. [...] Anche in quest'opera teatrale, come in non poche altre, Metastasio non poteva essere preso come modello. Il mio canovaccio, dunque, doveva essere assolutamente semplice; ma appunto per questo tanto maggiore doveva essere la cura con la quale venivano sfruttate le situazioni più commoventi offerte dall'argomento.»

È quindi evidente che Wieland, nella composizione dell'opera, si attiene scrupolosamente a quei canoni estetici che erano stati delineati dalla riforma di Gluck e Calzabigi; credo che sia interessante analizzare l'opera alla luce di tutte queste

²⁴⁴ Mi sembra che nell'introduzione del personaggio di Partenia, sorella di Alceste tenuta all'oscuro della decisione presa intimamente dalla regina di sacrificarsi, possa essere vista una ripresa della figura di Anna, sorella di Didone nel IV libro dell'Eneide; Wieland era infatti un profondo conoscitore, nonché traduttore, della cultura classica ed è nota l'importanza assunta fin dall'umanesimo dal componimento virgiliano. Fra i soggetti tratti dall'epica come fonti per i libretti, inoltre, un ruolo speciale spettava proprio alla vicenda di Enea e Didone; per ulteriori approfondimenti su questo tema rinvio a Questa (2008), p. 99.

²⁴⁵ Per le *Lettere a un amico sul Singspiel tedesco "Alceste"* faccio riferimento alla traduzione italiana di C. Marelli, pubblicata in "Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali", N.S., XXVI, n° 3, 2004.

considerazioni, per vedere come Wieland abbia elaborato il dramma euripideo. Dalla seconda lettera risulta già chiaro che lo scrittore sia intervenuto modificando il testo per adattarlo alla propria poetica; le lettere sono infatti uno strumento fondamentale per capire i motivi che hanno spinto Wieland a determinate scelte drammaturgiche: nell'analisi dei singoli atti dell'opera farò spesso riferimento ad esse per meglio comprendere l'elaborazione della tragedia di Euripide fatta dallo scrittore tedesco.

L'atto I si apre con Alceste che attende l'oracolo riguardo la sorte di suo marito; giunge a informarla Partenia, che esorta la sorella a mantenere viva la speranza: Admeto è destinato a vivere ancora, qualora qualcuno decida di sacrificarsi per lui. Apprendiamo dal discorso della sorella che nemmeno l'anziano padre si è offerto per salvare la vita al figlio:

PARTENIA: Suo padre stesso, il vegliardo decrepito, / che, morto vivente, trascinerà forse / ancora per pochi giorni un'esistenza senza gioie, / suo padre stesso / non sa risolversi a questo nobile gesto. / Lo abbiamo implorato, abbiamo / abbracciato le sue ginocchia, / lo abbiamo scongiurato! / Invano! Insensibile, sordo, / sordo come marmo è rimasto / di fronte alle nostre suppliche.

ALCESTI: La vecchiaia ha inaridito nel suo gelido petto / la fonte di ogni sentimento²⁴⁶.

Questa è l'unica menzione che viene fatta di Ferete: nella seconda lettera, Wieland scrive che è stato costretto ad eliminarlo perché, «proponendo la scena burlesca di cui Euripide ci fa dono», avrebbe distolto inutilmente gli spettatori dal sentimento di dolore per la morte di Alceste. Anche nella quarta lettera l'alterco fra Admeto e il padre viene definito «comico e indecoroso» ed egli lo giustifica solo ad una condizione:

«se attraverso il comportamento di Admeto nei confronti del vecchio padre il poeta intendeva suscitare in noi l'idea che il dolore per la perdita di Alceste lo aveva reso *folle* allora egli ha perfettamente raggiunto il suo scopo. Bisogna essere o uno

²⁴⁶ Per *l'Alceste* di Wieland faccio riferimento alla traduzione di Cesare Marelli, reperibile in *Alceste, variazioni sul mito*, M. P. Pattoni (a cura di), Venezia 2006.

scellerato per natura o un folle per lasciarsi andare fino a questo grado contro il proprio padre.»

Alcesti decide allora di sacrificarsi per il marito: dopo aver espresso il suo voto agli dei, sente dentro di sé che è stato esaudito, e, nonostante le suppliche di Partenia di revocarlo, si accinge inesorabilmente a morire. L'atto I, dunque, è incentrato sulla decisione di Alcesti di offrire la propria vita; credo sia opportuno soffermarsi su quanto scritto da Wieland a proposito di questa scena, senza la quale, per citare le sue parole, non avrebbe voluto scrivere l'intera opera:

«Euripide fa del sacrificio volontario di Alcesti una cosa di dominio pubblico. L'intera Tessaglia vi partecipa vivamente. Perfino Ercole, che giunge da paesi lontani, sa che Alcesti vuole morire per il proprio sposo. Non so quanto il gesto della magnanima sposa ci guadagni da questo suo essere pubblico; ma so che in questo modo l'opera teatrale perde una delle situazioni più commoventi: il momento del sacrificio volontario di Alcesti. È vero, Euripide ci ripaga in qualche misura con il magnifico quadro dell'addio rivolto dalla sua eroina alla casa dello sposo; ma questo quadro viene introdotto nella nostra fantasia dalla bocca dell'ancella che lo racconta al coro, ed è ben lontano dal compensare le forti emozioni che proviamo quando la vediamo in persona davanti ai nostri occhi oscillare *tra l'angoscia e la speranza*, e poi, dopo che il dio ha pronunciato la propria sentenza, inginocchiarsi e consacrare agli dei della morte la propria vita per il marito».

Ho cercato di dimostrare come Euripide releghi nel prologo l'antefatto della vicenda proprio perché non intende soffermarsi sul sacrificio di Alcesti, ma sulle conseguenze che esso ha per Admeto: è evidente che rappresentare in scena il momento del sacrificio volontario avrebbe conferito alla donna un'importanza che Euripide non voleva darle; per lo stesso motivo i preparativi cui si dedica Alcesti prima di morire vengono descritti indirettamente attraverso il discorso della serva. Credo sia opportuno, a questo proposito, soffermarmi sull'ultima parte del passo citato: Wieland evidenzia infatti come la descrizione della domestica non possa compensare le emozioni che lo spettatore proverebbe nel vedere rappresentato il sacrificio di Alcesti; è inevitabile fare anche in

questo caso riferimento alla tesi di Dahlhaus: la relazione di avvenimenti accaduti fuori scena è un meccanismo estraneo al teatro d'opera, che rappresenta in scena tutti gli eventi significativi. Avevo già riscontrato questo meccanismo nell'opera di Gluck, nella quale viene rappresentato scenicamente l'intero racconto della serva: esso assume in questo modo una propria consistenza agli occhi dello spettatore. Tuttavia, Wieland non compie la stessa operazione e per un motivo ben preciso: nella quarta lettera, egli indica come il suo pubblico non avrebbe apprezzato la visione degli ultimi attimi di vita di Alcesti:

«Corrotti come siamo, noi troviamo nelle lacrime, con le quali Alcesti inonda il suo letto nuziale, nella fatica che le costa strapparsi da esso, un non so che di egoistico che contrasta con il valore della sua tenerezza. Invano si obietterebbe: è la natura, una bella e casta natura che non ha perso la sua sacralità! I nostri costumi non sono abbastanza puri, i nostri concetti stessi non sono abbastanza autentici per farci avvertire in questo tratto la *bellezza morale*. Dunque Lei mi capirà quando dico che sono stato *costretto* ad *abbellire* Alcesti (a scapito della natura e della verità). Non è un merito, ma un sacrificio involontario, che ogni poeta è costretto a compiere in nome del genio del proprio tempo.»

Wieland si sente costretto ad apportare rilevanti modifiche al testo euripideo anche nell'atto II, dove viene rappresentata la morte di Alcesti: per quanto lo scrittore si fosse imposto di attenersi quanto più possibile al dramma greco, ciò non gli è stato possibile; sempre nella quarta lettera egli prosegue dicendo:

«Ma cosa crede avrebbe detto la nostra platea, o per lo meno i nostri palchi, del lungo discorso che Euripide fa tenere alla propria Alcesti per indurre il suo sposo a prometterle finalmente di non risposarsi? È vero, tutto ciò che egli le fa dire è natura, è perfettamente conforme ai costumi della sua epoca. [...] esibire in otto bei versi all'uomo, per il quale muore, il bene che gli fa; estorcergli con una lunga serie di argomenti incalzanti, irresistibili, il giuramento per cui egli non vorrà tradire la sua memoria e i figli comuni – questo la mia Alcesti non poteva, non doveva farlo senza degradare nel modo più ignobile, agli occhi di tutte le anime belle, Admeto e il poeta [...]. Certo, qui era necessario non seguire la traccia del poeta greco; ma non

dimentichi tuttavia che il suo Admeto è ben lontano dall'essere il nobile, tenero, appassionato *amante* che è nell'*Alceste* moderna. Con un Admeto come il suo, la prudenza di Alceste era tutt'altro che superflua.»

La critica di Wieland riguardo l'Admeto euripideo è impietosa ed egli interviene proprio per nobilitare il personaggio. Nell'atto II, infatti, Admeto fa la sua apparizione: meravigliato per l'inopinata guarigione, si chiede a chi debba essere riconoscente per un dono tanto grande; spetta a Partenia lo sgradito onere di svelare l'identità del benefattore. Come in ogni versione analizzata fino ad ora, anche l'Admeto di Wieland era stato tenuto all'oscuro del sacrificio e, una volta venutone a conoscenza, si oppone vigorosamente ad esso. È lo stesso Wieland, nella seconda lettera, a mettere in luce la portata di tale modifica:

«In tal modo Admeto viene affrancato dal benché minimo sospetto che abbia acconsentito al sacrificio della propria sposa. L'Admeto greco non è affatto immune da questo odioso sospetto. [...] I suoi lamenti, dopo che Alceste è veramente morta, risultano ambigui e, invece di commuoverci, ci indignano. L'Admeto nell'*Alceste* tedesca gioca un ruolo completamente diverso. Nel suo comportamento non vi è nulla che potrebbe farci dubitare anche per un solo istante che egli non ami Alceste con un ardore pari a quello col quale viene riamato da lei; [...] non possiamo negargli, nemmeno per un istante, né la nostra compassione né la nostra stima.»

Per Wieland è dunque inaccettabile che Admeto sia a conoscenza del sacrificio e non faccia nulla per evitarlo; nella sua versione, ai lamenti carichi di disperazione si aggiungono anche gli eventuali rimproveri qualora egli avesse accettato la morte della moglie:

ADMETO: Alceste, sii giusta! Tu, che ami così teneramente, / che hai pensieri così nobili, sii giusta Alceste! / Puoi pretendere da me ciò che ai miei occhi, / agli occhi di tutti macchierebbe il mio onore? - / No, per gli dei, no, / non voglio tollerare la vergogna / che chiunque abbia un cuore in petto / mi mostri a dito e dica schermendomi: / “Ecco, ecco il vile / che ama la propria vita più del proprio onore!

/ Colui che è stato capace di affrancarsi dalla morte / a prezzo della propria sposa!”

Viene ripreso il discorso pronunciato da Admeto dopo l'alterco con il padre Ferete: in Euripide il discorso era funzionale a mettere in luce la presa di coscienza di Admeto, che accettando la morte fisica della moglie era morto da un punto di vista morale; quello che nella tragedia greca è un discorso rappresentativo della tragica sorte cui è stato destinato Admeto con la morte di Alceste, nell'opera tedesca assume una valenza opposta. L'Admeto euripideo arriva a capire «troppo tardi» (v. 490) ciò che ha fatto, l'Admeto tedesco, invece, si oppone a una tale sorte proprio perché non accetta la morte della moglie. Uno stesso discorso è, nell'originale greco, un punto d'arrivo, nel Singspiel tedesco, invece, un punto di partenza per mettere in luce come Admeto sia stata privato della sua meschinità originaria.

L'altro personaggio della tragedia di Euripide che deve necessariamente essere nobilitato è Ercole, che appare nell'atto III: egli si avvicina alla casa di Admeto stanco e bisognoso di riposo, sicuro del fatto che verrà accolto grazie alla famosa ospitalità di Admeto; nella presentazione della dimora regale si ha, dunque, un forte rimando alla tragedia euripidea. Wieland, nella seconda lettera, evidenzia come Euripide basi «tutto l'intreccio della sua tragedia sull'ospitalità di Admeto» e per esemplificarlo riassume ciò che accade nella tragedia: Ercole giunge in un momento in cui la casa è in lutto, ma si lascia ingannare da Admeto riguardo il fatto che ad essere morta sia una schiava²⁴⁷. All'oscuro della situazione il semidio banchetta, beve vino, fa risuonare il palazzo di canti conviviali; per Wieland non è questo il comportamento che ci si aspetta da un eroe di tal genere:

«Il figlio di Giove fa una figura alquanto mediocre! Ma in compenso Admeto ha dato una magnifica prova di quanto sacri siano per lui i diritti dell'ospitalità.

²⁴⁷ Come si era visto a proposito della *Critique* di Perrault, anche Wieland fa menzione di una domestica. Dal momento che lo scrittore tedesco svolse un'intensa attività di traduttore mi sembra plausibile che egli, nella elaborazione del libretto per il Singspiel, si fosse basato direttamente sul testo greco; mi pare che questa possa essere una prova a sostegno del fatto che entrambi i librettisti avessero utilizzato un'edizione recante la lezione οἰκεῖος.

Probabilmente questo bastava per soddisfare i greci. Ma per noi non sarebbe sufficiente. In base ai nostri costumi un tale Ercole sarebbe spregevole e l'ospitalità di Admeto non sarebbe una virtù così importante da giustificare il poeta di un tale impianto dell'opera. [...] Questa differenza mi ha messo nelle condizioni di conferire al mio Ercole la grandezza che spetta al figlio di un dio. Si avvicina all'ideale del vero eroe. La sua partecipazione al destino dell'amico è pura; il suo risarcimento di Alcesti non è risarcimento di un'ingiustizia commessa; è l'azione meritoria di una libera decisione, degna dell'uomo che “tutto compie, tutto osa per la virtù”.»

È proprio con l'elogio della Virtù, infatti, che Ercole ci viene presentato e Wieland elabora il terzo atto per mostrarne la grandezza; l'aria con cui il semidio esce in scena comincia in questo modo:

«O tu, per la quale io rinuncio al molle riposo / e ai dolci scherzi d'amore, tu il cui nome / io reco impresso nella mia fronte, / per cui tutto compio, tutto oso, / o Virtù!»

Venuto a sapere da Partenia che Admeto ha perso la moglie, Eracle decide di aiutare il suo amico in nome dell'amicizia. Credo sia interessante fare alcune considerazioni inerenti a questo passo della lettera: innanzitutto è significativo che Wieland avesse notato come al centro della tragedia di Euripide non vi fosse la tematica amorosa; una tale acutezza di analisi non deve sorprendere, dal momento che le lettere mostrano una solidissima conoscenza della letteratura greca e la stessa attività di Wieland è indicativa della sua erudizione: egli fu traduttore e autore di diversi romanzi ambientati nella Grecia classica ed ellenistico-romana; tuttavia, risulta evidente da questa prima analisi dell'opera come egli, conformemente al gusto del suo tempo, si sia sentito in dovere di modificare il testo euripideo. Tali interventi sull'originale greco non furono dovuti solo alla consapevolezza della distanza che intercorreva fra le due culture, ma proprio a una convinzione della superiorità delle ragioni del proprio tempo, secondo un fenomeno in parte simile a quello visto a proposito della *Querelle des Anciens et des Modernes*: le accuse rivolte da Wieland a Euripide porteranno infatti a scatenare la reazione del giovane Goethe, schierato invece dalla parte degli antichi; riprenderò tale questione alla fine

dell'analisi dell'opera, dopo aver messo in luce ulteriori elementi che ne evidenzieranno la portata.

Dopo l'intervento di Eracle nella trama si apre l'atto IV che «ist eine einzige große Klage Admets, dem als Gegenspielerin wieder nur Parthenia zugesellt ist» (Abert, 1953, p. 231); secondo Rice «by having Alcestis die in the middle of the opera he gave himself opportunity to explore the feelings of Admetus as deeply as those of Alcestis»²⁴⁸. Mi sembra tuttavia che sia inevitabile porsi una domanda: se Alcesti muore subito, qual è il dramma? Calzabigi e Gluck incentrano l'opera sulla morte della donna e dunque essa stessa ne costituisce il fulcro, Wieland invece non modifica la tragedia euripidea in questo senso. Lo scrittore tedesco segue la trama di Euripide, ma privando Admeto dei tratti che lo rendevano un personaggio tragico, è evidente che egli venga meno alla tragicità dell'originale greco, dal momento che il senso del dramma in Euripide è costituito proprio da Admeto ed è in seguito alla morte della moglie che la tragedia ha inizio, e ha il suo culmine nel dialogo fra Admeto e Ferete. Wieland si limita a descrivere il dolore di Admeto per aver perso la moglie: nel tentativo di “abbellire *Alcesti*” vengono omessi tutti gli elementi significativi del teatro euripideo; è vero che l'autore ne sottolinea l'inconsistenza nel suo tempo, ma nel tentativo di rimanere fedele alla struttura del dramma di Euripide, privato dei suoi elementi costitutivi, è evidente come il senso del tragico perda il suo spessore. Anche il ritorno di Eracle nell'ultimo atto perde il suo significato originario: secondo la Abert (1953, p. 231) «so wird aus dem euripideischen Versuch des Herakles, Admets Freundestreue auf die Probe zu stellen, ein recht unmotivierter Scherz, der verdächtig an die Verkleidungspraxis der Opernbühne gemahnt»; è lo stesso Wieland ad ammettere che la scena del recupero di Alcesti è quella che gli è costata più fatica di tutti quattro i primi atti messi assieme; nella terza lettera espone il motivo per cui si sarebbe convinto a mantenere anche nella sua opera l'espedito della donna velata: innanzitutto esso avrebbe rappresentato «una tecnica psicagogica e terapeutica nei confronti dell'amico», che nel vedere la moglie viva dopo essere appena rientrato dal rito delle offerte funebri sarebbe passato dal dolore più

²⁴⁸ Cfr. Rice, *New Grove Dictionary of Opera*, s.v. Alcestis.

profondo alla gioia più grande troppo velocemente; ma la ragione principale è la seguente:

«Questo semidio nella mia *Alceste* non è una figura principale, in fondo egli non è né più né meno che un *deus ex machina*, che deve comparire soltanto perché senza di lui lo scioglimento non può aver luogo. Alceste ed Admeto, la tenerezza di Alceste, la fedeltà di Admeto, queste sono le figure principali; ed entrambe ci guadagnano – guadagnano molto attraverso il suo offuscamento.»

La reazione di Admeto di fronte alla proposta di Ercole di accogliere un'altra fanciulla in casa diverge fortemente dal modello euripideo, che Wieland critica aspramente: Admeto preferisce andarsene e rompere il vincolo di amicizia con Eracle piuttosto che essere infedele ad Alceste; non è stato necessario per Wieland far promettere ad Admeto fedeltà eterna alla sua consorte moribonda, dal momento che egli gliela avrebbe dimostrata nei fatti. Una volta che Admeto è uscito di scena, Eracle svela a Partenia che la donna velata è proprio Alceste; nelle lettere non è approfondita tale scena, ma forse Wieland potrebbe essersi ispirato all'*epiparodo*, per mezzo della quale Eracle può serbare ad Admeto il segreto della liberazione di Alceste.

Svelato l'inganno, gli amanti si ricongiungono: per Pattoni (2006, p. 27) il ripristino del lieto fine è totale; innanzitutto, per la prova di fedeltà dimostrata spontaneamente da Admeto, inoltre, dando voce ad Alceste, viene eliminato ogni dubbio sull'avvenuta unione dei due amanti. Lo stesso finale mette in luce la completa riabilitazione morale di Admeto, e a questo proposito intendo tornare sulla questione che ho prima accennato riguardo la reazione di Goethe; il giovane letterato nella satira *Götter, Heldeu und Wieland* (1774) sottolinea il profondo paradosso di cui sarebbe caduto vittima Wieland nella stesura della sua opera: l'erudizione dello studioso tedesco non avrebbe infatti garantito una percezione adeguata delle figure del mito e della cultura greca. Wieland, dunque, avrebbe solo banalizzato le grandi creazioni spirituali greche, non riconducibili alle categorie antropologiche della modernità. Le intuizioni di Goethe rappresentano in questo senso un contributo importante alla comprensione del mito di Alceste: egli, infatti, sostiene l'idea secondo la quale un dio o un eroe greco possono trovarsi al contempo sopra e sotto la

misura umana senza per questo essere devalorizzati²⁴⁹. Credo che questa considerazione sia quanto mai vera a proposito dell'*Alceste*, soprattutto alla luce delle osservazioni fatte inerentemente alla sua natura di tragedia, per le quali rimando al capitolo II. Mi sembra che a questo punto sia necessario fare una considerazione: Abert, analizzando l'evoluzione del mito di Alceste nella storia dell'opera, indica come ci si avvicini progressivamente sempre di più all'immagine originaria euripidea, dalla quale le prime elaborazioni seicentesche erano lontanissime. Si può forse sottolineare come, innanzitutto, siano proprio le fonti alla base di ciascun libretto a cambiare: ci si avvicina progressivamente al dramma perché nel XVIII secolo è proprio la tragedia greca il testo di riferimento per la stesura dei libretti.

Oltre a tale dato, si aggiunge un'ulteriore considerazione: le opere di Gluck e Wieland si rifanno certamente alla tragedia greca in senso lato, intesa come ideale artistico. Entrambi cercano senz'altro di tornare ad una forma pura, priva degli orpelli caratteristici del periodo barocco, ma entrambe le versioni sono sempre comunque molto lontane dal modello euripideo; si è visto come Wieland, tentando di nobilitare i personaggi ne modifichi profondamente l'essenza e le situazioni in cui essi si trovano ad agire, facendo venir meno la natura più profonda del componimento euripideo. Il dramma di Euripide, infatti, c'è a condizione che ci sia Admeto, nella sua complessa costruzione di personaggio tragico; nobilitando Admeto ci si allontana completamente dalla tragedia greca. Allo stesso modo, sostenere che Gluck si avvicini ad Euripide significa pensare che la tragedia euripidea abbia come proprio tema portante il sacrificio d'amore, quando invece le scelte drammaturgiche del tragediografo greco evidenziano come *focus* del dramma non fosse il sacrificio di Alceste.

Tuttavia, occorre fare riferimento all'affermazione con la quale la Abert conclude il suo fondamentale saggio sui mutamenti del mito di Alceste in ambito operistico, *Der Geschmackswandel auf der Operbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt* (1953): dopo aver analizzato le principali versioni musicali del mito, che appare su tutti i palchi stilisticamente decisivi ad eccezione dei romantici, ella ritiene che «als zeitlos gültig haben sich unter den behandelten Werken nur zwei erwiesen: das Drama des Euripides

²⁴⁹ Cfr. Marelli 2004, p. 459.

selbst und das Werk Glucks»²⁵⁰. Abert ritiene dunque che solo due opere si sono rivelate senza tempo: il dramma di Euripide e l'opera di Gluck. Si può forse ipotizzare, rimanendo in punta di piedi, che tale tesi abbia un'importanza fondamentale per l'analisi da me condotta: ovvero che uno dei più grandi fraintendimenti circa la natura della tragedia di Euripide, che abbiamo visto essere spesso interpretata come tragedia d'amore, sia stato influenzato proprio dall'importanza che ha avuto nel panorama storico culturale l'opera di Gluck. Manifesto del progetto di riforma del melodramma, l'opera di Gluck e Calzabigi si impone di riproporre il mondo greco nella sua essenza più profonda, di elevare il mito a simbolo di valori universali: la rappresentazione dall'amore coniugale ha con quest'opera la sua consacrazione e, di conseguenza, l'errata consacrazione dell'interpretazione della tragedia di Euripide come dramma incentrato sul tema amoroso; si è visto, infatti, come tale motivo sia stato senz'altro ispirato dal *Simposio* di Platone e non dal dramma euripideo. E così, anche la nostra *Alceste* arriva al termine di questa avventura consacrata, ai nostri occhi, come il «magnanimo esempio» della sposa fedele che si è sacrificata per amore.

Due sono quindi i piani da tenere in considerazione: in primo luogo le fonti e come esse condizionino sia da un punto di vista tematico sia drammaturgico il testo di arrivo; in secondo luogo, il contesto storico culturale in cui la fonte viene rielaborata. Risulta infatti evidente che anche le rappresentazioni operistiche più tarde, indipendentemente dai tentativi fatti di rimanere il quanto più possibile fedeli al testo originale, siano sempre lontane dalla natura della tragedia euripidea. È in questo senso che, come sottolinea Bianconi (1986, p. 279), il saggio di Dahlhaus si riallaccia idealmente a quello della Abert e credo che abbia senso riportarne l'idea fondamentale: la distanza incommensurabile fra il contesto ideologico moderno e quello antico e la configurazione storica specifica delle forme operistiche, convergono sempre nel modificare il senso profondo della drammaturgia euripidea a favore del teatro musicale.

Lasciamo ora Euripide e *Alceste* e seguiamo gli altri personaggi.

²⁵⁰ Cfr. Abert 1953, p. 235.

CAPITOLO III

ERACLE

3.1 Eracle tragico

Ancient representation of Melpomene, however late their appearance, are wont to depict the Muse adorned with a garland of vine leaves, both a club and a mask in her hands, the vine leaves being a tribute to Dionysus, the club belonging to Heracles, and the mask betokening the tragedy.

[...]

And Heracles, though man, at last, with the twelve labors and many another exploit heroically accomplished, transported from the pyre high on the mountain Oeta to the divine abode of gods immortal; beginner of human civilization and founder of sacred feasts; leader of the Muses too, Musagetes like Dionysus and Apollo; the hero who has been immortalized not only as a dweller in Olympus, but also by the poet's fancy in epic and drama – he is the ever present genius of dramatic art. Did he not snatch Alcestis from the grasp of Pluto? Did he not inspire the poet to celebrate his deeds time after time? His famous club, testimonial to his heroic work, becomes the symbol of the patronage of drama.

È con queste parole che Leo Schrade apre il primo capitolo del suo monumentale volume *Tragedy in the art of music*²⁵¹ e con le medesime non poteva non iniziare la mia indagine sull'avventura di Eracle, analizzato in questa sede nelle sue vesti di personaggio tragico. Tuttavia, se sin dalle premesse di questo lavoro è stato reso chiaro che l'analisi dei personaggi sarebbe cominciata a partire dai testi drammatici che li vedono protagonisti, per quanto riguarda Eracle inteso come 'eroe tragico' occorre fare qualche breve considerazione.

Che Eracle sia uno dei personaggi più importanti fra i protagonisti del panorama mitologico è fatto scontato: basti pensare ai tanti studi usciti negli anni tesi a investigarne le varianti mitiche e la loro ricezione²⁵². Uno degli ultimi, rilevanti lavori è quello di

²⁵¹ Cfr. Schrade 1964, pp. 11-2.

²⁵² Si vedano, fra gli altri, in particolare Galinsky 1972 e Padilla 1984.

Emma Stafford, che nel capitolo *Introducing Herakles* sottolinea come «relating the myth of Herakles is not as simple as it sounds, because he has a more complicated life-story, and a more extensive portfolio of exploits, than any other Greek hero»²⁵³. Il tentativo di ordinare tutte le varianti mitiche relative all'eroe non è stato appannaggio solo degli studiosi moderni, dal momento che, sempre secondo la studiosa, «such systematizations of the stories of Herakles were already undertaken in antiquity, first by the writers of epic poetry»²⁵⁴. Sebbene non ci sia giunto integro nessuno di questi componimenti, siamo a conoscenza di ben due raccolte: la prima, concernente in particolare le dodici fatiche compiute dall'eroe per espiare la terribile colpa di aver sterminato la famiglia in preda alla follia, è l'*Eraclea* da Pisandro di Rodi, composta intorno al 600 a.C.; la seconda, nota grazie a pochi frammenti, è l'*Eraclea* di Paniassi di Alicarnasso, incentrata anche sulle fatiche meno note.

Questo genere di componimenti dovette essere piuttosto noto nell'antichità, tanto che Aristotele, nella *Poetica* (1451a16–22)²⁵⁵, ne criticò l'operazione alla base:

Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις, διὸ πάντες εὐόικασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.

Il racconto è uno non, come alcuni credono, quando abbia per oggetto un'unica persona: perché a una persona accadono molti, anzi innumerevoli fatti, da alcuni dei quali non risulta alcuna unità. Così vi sono anche molte azioni di una persona sola dalle quali non risulta alcuna azione unitaria. Perciò sembra che sbagliano tutti quei poeti che hanno composto un'*Eracleide*, una *Teseide* e altri poemi di un genere simile: credono infatti che, dato che Eracle era uno, anche il racconto debba risultare uno.

²⁵³ Cfr. Stafford 2012, p. 3. L'intero volume di Stafford va menzionato fra quelli citati alla nota precedente.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Per il testo e la traduzione si veda Donini 2008, p. 56-7.

È naturale che la critica di Aristotele, riferita alla mancanza di unità, debba leggersi all'interno del più ampio discorso portato avanti nella *Poetica*, sul quale non possiamo soffermarci in questa sede. Ciò che importa piuttosto sottolineare, è la natura complessa ed eterogena del mito di Eracle: pur essendo il personaggio uno solo, molti sono gli eventi che lo riguardano (πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει).

Non stupisce quindi che tale complessità abbia interessato ampiamente anche gli autori antichi di raccolte mitologiche: in particolare, possiamo menzionare Apollodoro, che nella sua *Biblioteca* dedica una intera sezione (2.5-7) sia alla vita di Eracle – dalla nascita alla morte – sia, più specificatamente, alla narrazione delle dodici fatiche. Allo stesso modo, anche Diodoro Siculo nella sua *Biblioteca* (4.9-39) affronta il mito di Eracle ponendo l'accento sia sulle vicende legate alla vita sia sulle imprese.

Non è mia intenzione analizzare ora le varianti mitiche che riguardano l'eroe²⁵⁶; quel che però risulta evidente è quanto affermato in principio: Eracle si rivela certamente uno dei personaggi più complessi della mitologia classica. Vincitore di tutte e dodici le fatiche, grande civilizzatore, fondatore di città: fu naturalmente ricordato anche dai poeti, come ad esempio Pindaro, che lo porta ad esempio come eroe modello, nonché fondatore ideale delle stesse Olimpiadi (*Ol.* 2.3, 3.11 ss, 6.68 ss., 10.43 ss.; *Nem.* 10.32 ss., 11.27). Alla luce di questa breve panoramica, torniamo alla descrizione effettuata da Schrade (*supra*), che definisce Eracle come «the hero who has been immortalized not only as a dweller in Olympus, but also by the poet's fancy in epic and drama – he is the ever present genius of dramatic art». Se abbiamo visto, seppure sinteticamente, come le varie narrazioni circa la vita e le imprese dell'eroe trovino ampio spazio nella letteratura, giunge ora il momento di analizzarne la presenza nel contesto drammatico.

Sebbene infatti Schrade definisca il nostro personaggio come «ever present genius of dramatic art», Stafford (2012, p. 79) nel capitolo *The tragic hero* sottolinea come «Herakles is not, in fact, a frequent hero of the tragic stage, but the works under consideration here have had a disproportionately significant influence on the development of his image». In particolare, fra i lavori menzionati, la studiosa pone l'accento sul fatto

²⁵⁶ Si rimanda, per l'accurata sinossi a Stafford 2012, pp. 4-7.

che l'eroe «appeared in some of the earliest tragedies of which we have any record. [...] the early fifth-century tragedian Phrynichos produced an *Alkestis* which may have featured Herakles»²⁵⁷; dell'*Alceste* di Frinico abbiamo parlato nel capitolo inerente all'avventura di Alceste e Stafford menziona, dello stesso autore, anche l'*Antaio*, tragedia in cui Eracle avrebbe rivestito un ruolo centrale. Fra le prime tragedie che vedono Eracle come personaggio la studiosa annovera alcuni drammi perduti di Eschilo, in particolare *Alcmena*, gli *Eraclidi* e la saga di Prometeo, attribuita al primo dei tragediografi dagli antichi. Nel *Prometeo incatenato*, è lo stesso Prometeo a riportare l'oracolo riferitogli dalla madre circa la sua liberazione (vv. 871–4), che sarebbe avvenuta grazie al coraggio di un personaggio che viene associato a Eracle. Tale associazione è dovuta soprattutto al fatto che nel *Prometeo liberato*, come sappiamo grazie ai frammenti pervenutici, Eracle si trovava sulla scena e «had a conversation with Prometheus about his career past and future, and that at some point he shot the eagle and later undid Prometheus' bonds»²⁵⁸.

Seguono, nella trattazione della studiosa, i drammi attribuiti a Sofocle e ad Euripide. Partiamo da Sofocle: la prima tragedia menzionata è la perduta *Atama*, cui seguono le *Trachinie* e il *Filottete*. Sulla tragedia che vede al suo centro la vicenda di Eracle e Deianira, e che culmina con la morte dell'eroe, ci soffermeremo più avanti; vale la pena però fare ora una breve riflessione sul secondo dei due drammi menzionati. Nel *Filottete*, infatti, Eracle compare solo alla fine della tragedia (vv. 1409-51) e specificatamente come *deus ex machina*: come illustra Stafford (2012, p. 87), il suo ruolo è fondamentale perché risolve «the impasse the plot has reached by ordering Philoktetes to go to Troy, where he will be cured as well as winning glory». Ciò su cui la studiosa pone l'accento – e che è fondamentale sottolineare per la direzione che sta prendendo la mia analisi – è che il personaggio che troviamo nel *Filottete* «is a very different Herakles from the suffering hero of the *Women of Trachis*: he is now a god, come from his 'heavenly seat' (1413–14), who has won 'immortal aretê' by his great toils (1418–20)». Teniamo per ora a mente la definizione data all'Eracle delle *Trachinie*, ovvero di «suffering hero» e continuiamo a seguire la panoramica sulle tragedie offerta da Stafford.

²⁵⁷ Cfr. Stafford 2012, p. 80.

²⁵⁸ *Ibid.*

Gli ultimi drammi presi in considerazione sono quelli attribuiti a Euripide, ovvero *Alcesti*, *Eracle* e gli *Eraclidi*; perduta è invece la tragedia *Auge*, probabilmente l'ultimo dramma di Euripide che vede come personaggio Eracle. Riguardo ad *Alcesti* e al ruolo di Eracle all'interno della tragedia si è parlato nel primo capitolo di questa tesi; sebbene si sia sottolineato come la rappresentazione di Eracle effettuata da Euripide non possa essere un elemento a favore di chi sostiene che *Alcesti* non debba essere ritenuta una tragedia e non mini in alcun modo la tragicità della stessa, non si può negare che «more clearly tragic is the eponymous hero of Euripides' *Herakles*, which was probably produced sometime between 425 and 416 BC»²⁵⁹. Il tema al centro di questa tragedia, ovvero la distruttiva follia di Eracle, assume di per se stesso un valore tragico, tale da rendere l'Eracle di questo dramma 'tragico' in senso etimologico; approfondiamo tale considerazione rifacendoci a quanto espresso da Stafford in merito all'analisi svolta sulla figura di Eracle come, per l'appunto, «tragic hero».

La studiosa sottolinea come «some of the elements of Herakles' story which are dealt with are in themselves tragic, like the fit of madness in which he kills his first wife Megara and their children, or his death at the unwitting hands of his second wife Deianeira»: dunque, le *Trachinie* e l'*Eracle* presenterebbero elementi di per se stessi tragici alla base della loro stessa trama. Diversamente, «others are perhaps less obvious subjects for tragic elaboration, like his rescuings of Alkestis, Theseus and Peirithous from the Underworld, or his rape of Auge»²⁶⁰.

Tale considerazione è alla base dello studio di M. S. Silk *Heracles and the Greek tragedy*, nel quale lo studioso comincia la sua analisi mettendo in luce che «Heracles is the suffering hero of two surviving Greek tragedies, Sophocles' *Trachiniae* and Euripides' *Hercules Furens* (*H.F.*)»²⁶¹ ed anche Stafford aveva utilizzato lo stesso aggettivo - «suffering» - per descrivere l'Eracle protagonista delle *Trachinie*. Ciò su cui pone l'accento Silk è come la caratterizzazione di Eracle all'interno di questi due drammi sia un fatto rilevante, proprio perché raro: infatti, sempre secondo lo studioso, «these

²⁵⁹ Cfr. Stafford 2012, p. 88.

²⁶⁰ Cfr. Stafford 2012, p. 79.

²⁶¹ Cfr. Silk 1985, p. 1.

tragedies may well be the first two ever composed on the theme of the suffering Heracles: there is in fact no clear sign of any others among the several hundred known tragedies that were produced before the end of the fifth century» e tale assenza acquisisce ancora più rilevanza se si considera che «in other contemporary dramatic contexts Heracles figures very prominently indeed»²⁶². Oltre a comparire in diverse commedie, come, ad esempio, *Gli Uccelli* e *Le Rane* di Aristofane, dove viene dipinto come un eroe grottesco, dall'appetito insaziabile e la tendenza a ubriacarsi, tale caratterizzazione doveva aver contraddistinto il personaggio all'interno di numerosi drammi satireschi e, in particolare, nelle commedie di Epicarmo, del quale è nota la predilezione per la parodia di temi mitologici²⁶³.

Tuttavia, come sottolinea Silk (1985, p. 4), Eracle è protagonista non solo di commedie, dal momento che «in tragedy itself he makes his presence felt, but not as suffering hero: instead, as saviour» e, fra le tragedie in cui l'eroe rivestirebbe tale ruolo di salvatore, menziona proprio quelle di cui abbiamo già parlato in merito all'indagine di Stafford: l'*Alceste* di Euripide e quella antecedente di Frinico, il *Prometeo liberato* attribuito a Eschilo, l'*Atama* di Sofocle, l'*Auge* di Euripide e il *Piritoo* di Crizia. Inoltre, «a special version of this saviour is Heracles as *deus ex machina*, the divine figure who appears at the end to cut the tragic knot. This is his role in Sophocles' *Philoctetes* and other plays, now lost».

Il quadro circa la presenza dell'eroe nel contesto drammatico è completo e non resta che tornare all'ultima delle affermazioni di Schrade che avevamo lasciato in sospeso, ovvero che Eracle «is the ever present genius of dramatic art». Sembra rispondere a tale constatazione proprio Silk, che termina l'analisi da me seguita puntualizzando quanto riportato da Schrade, ovvero che «Heracles is everywhere and everything - except tragic hero. Why should that be?»²⁶⁴. È questa la domanda a cui Silk cerca di rispondere nello studio citato; non compirò qui una disamina dell'intero saggio, ma è fondamentale per la mia indagine mettere in luce alcune questioni che mi

²⁶² Cfr. Silk 1985, p. 4.

²⁶³ *Ibid.* Per una indagine più approfondita del tema si rimanda sempre a Galinsky 1972, in particolare ai capitoli III *The Tragic Hero* e IV *The Comic Hero*, pp. 40-100.

²⁶⁴ *Ibid.*

permetteranno di seguire meglio l'avventura del personaggio anche nella librettistica.

Effettivamente, altri studiosi si sono posti tale quesito, offrendo risposte diverse e non esaustive. Silk cita in primo luogo Wilamowitz (1895, pp. 69 ss.), che nel suo commento all'*Eracle* di Euripide sostiene che la difficoltà per i tragediografi a mettere in scena un Ercole tragico, «suffering», fosse dovuta al fatto che Eracle fosse un eroe dorico, celebrato nell'epica dorica, per l'appunto: questa, in gran parte perduta e di antichissima datazione, sarebbe stata difficile da recepire e rielaborare nel teatro ateniese di V secolo. Al di là del fatto che Eracle è in realtà un eroe a tutti gli effetti panellenico, la spiegazione di Wilamowitz non risulta convincente. Altro studioso ad essersi espresso in merito alla questione è Jebb (1892, pp. xxi ss.), in riferimento, stavolta, alle *Trachinie* sofoclee; in questo caso, la motivazione riguarderebbe la difficoltà a rendere credibile in vesti tragiche un personaggio che ha avuto così larga diffusione nel genere comico e parodico. Oltre a ciò, Jebb sottolinea come sia difficile per un tragediografo maneggiare un materiale mitico che sconfinava nella leggenda, senza ovvero basarsi su uno specifico mito di riferimento. Come illustrato da Silk (1985, p. 4), gli studi più recenti attribuiscono l'assenza di un Eracle 'tragico' al fatto che il più importante nucleo narrativo riguardante l'eroe sarebbe quello delle battaglie contro i mostri, impossibile da mettere in scena in un contesto drammatico; si pensi, ad esempio, a quanto sostenuto da P. J. Conradi (1958, p. 134) che definisce le fatiche dell'eroe «too lacking in obviously profound content».

V. Ehrenberg (1946, p. 146) sostiene invece che il vero problema risiederebbe nella natura stessa di Eracle, ovvero nel fatto che egli è un dio. Infatti, se da una parte «it was usual with the Greeks to make fun of their gods», dall'altra «no god, however much he might suffer, was ever tragic [...] Heracles, whether hero or glutton, was always superhuman and therefore essentially untragic». È proprio da tale osservazione che Silk prende le mosse per la sua argomentazione; lo studioso, infatti, mette in luce come Ehrenberg, sebbene si sia avvicinato al vero nodo della problematica, manchi di coglierne l'aspetto centrale: cioè che Eracle «was not strictly a god, any more than he was strictly a man: he was both and neither. This peculiar status of Heracles provides [...] the answer to our question»²⁶⁵. Secondo lo studioso sarebbe proprio la natura ambigua dell'eroe,

²⁶⁵ Cfr. Silk 1985, p. 5.

uomo e dio, e, quindi, diviso fra due realtà inconciliabili per la religione greca, a determinare la riluttanza degli autori tragici a rappresentarlo sofferente in tragedia. Se, infatti, la rappresentazione di Eracle come buffone, nella commedia, o come dio nel suo ruolo di salvatore, non crea alcun tipo di ambiguità, «the suffering Heracles, as a project for a tragedy, is exceptionally sensitive material, almost too disturbing, almost taboo. And when tragedy does, eventually, dare to focus on this anomaly, disturbance is conspicuous»²⁶⁶. La contraddizione messa in luce da Silk è effettivamente interessante: se infatti un personaggio tragico, in quanto umano, soffrendo rappresenta una condizione esistenziale connaturata alla stessa natura umana, e, dunque, fortemente contrapposta a quella divina, nel momento in cui fosse un dio a essere rappresentato nel medesimo dolore che caratterizza l'uomo, ecco che ciò implicherebbe per il pubblico che assiste a tale rovesciamento dei ruoli un certo disorientamento. Non a caso, ciò che lo studioso evidenzia è come la caratterizzazione di Ercole nelle due tragedie che lo vedono sofferente presenti delle importanti contraddizioni proprio per questo motivo.

Le tragedie prese ad esame sono, appunto, la *Trachinie* ed *Eracle*: non mi addentrerò nella analisi effettuata dallo studioso, cui rimando per approfondire l'interessante questione, ma mi soffermerò solo su alcune delle considerazioni finali avanzate dall'autore. Per Silk, infatti, alcuni elementi di contraddizione che caratterizzano, in modo diverso, entrambe le tragedie, sono dovuti proprio a quanto hanno in comune: ovvero, Eracle stesso. Infatti, lo studioso sostiene che «when the tragedians do dramatize the sufferings of Heracles, he produces disruptions at various levels. His presence dislocates the overall structure. On the level of character, it produces a huge imbalance of sympathy in *Trachiniae* and a credibility gap, violently filled, in *H.F.*»; oltre a ciò, un'altra problematica riguarda determinate scelte drammaturgiche rese necessarie proprio per ovviare a tali contraddizioni, come, ad esempio, «the coming of the madness in *H.F.* and the missing apotheosis in *Trachiniae*»²⁶⁷.

L'indagine portata avanti da Silk pone alcune interessanti considerazioni sulla struttura delle singole tragedie analizzate e sulla loro stessa ricezione. Infatti, sarà

²⁶⁶ Cfr. Silk 1985, p. 7.

²⁶⁷ Cfr. Silk 1985, p. 19.

importante vedere nello specifico altre scelte di drammaturgia effettuate per rappresentare Eracle in quanto eroe propriamente tragico e, al contempo, analizzare come esse vengano riprese e rielaborate in vista della trasposizione operistica. Nel seguire l'avventura di Eracle si prenderà in esame solo la seconda delle tragedie menzionate, ovvero le *Trachinie* di Sofocle e ciò per un motivo ben preciso e riferito proprio alla librettistica. Infatti, si rimanda a quanto già evidenziato nel capitolo 1.3 a proposito dell'analisi del musicologo C. Dahlhaus, secondo il quale è assai improbabile che alcuno avesse mai potuto concepire il progetto di trarre un'opera in musica da tragedie come *Le Troiane*, *Gli Eracliidi*, *Ione* ed *Ercole*, dal momento che «la combinazione di religiosità enfatica e brutalità inaudita, che non è possibile attenuare se non a discapito della struttura drammatica, doveva risultare intollerabile sia per l'aristocrazia del XVIII sia per la borghesia illuminata del XIX secolo»²⁶⁸ e, certamente, anche per il pubblico del XVII secolo.

Quindi l'*Eracle* non fu mai messo in musica, al contrario delle *Trachinie*: eppure, entrambe le tragedie vengono indicate come le sole con protagonista Eracle «suffering», tragico. Sarà pertanto interessante vedere perché – e come – il dramma di Sofocle venga ripreso dalla librettistica e se le contraddizioni menzionate da Silk permettano alcune modifiche della struttura drammatica e della stessa rappresentazione del personaggio. Inoltre, ci concentreremo sulle riprese delle *Trachinie* sin dall'antichità, per capire come tale tragedia venga recepita e rielaborata e in che modo il nostro eroe tragico verrà rappresentato.

Cominciamo dunque a seguire Eracle a partire dalla tragedia di Sofocle.

3.2 Le *Trachinie* di Sofocle

La tragedia si apre con un prologo che presenta fin da subito aspetti singolari. Appare in scena Deianira, che pronuncia un'ampia *rhexis* (vv. 1-48), «which has the effect of a

²⁶⁸ Cfr. Dahlhaus 1986.

soliloquy»²⁶⁹. Eppure, Deianira non è sola: le risponde al v. 49 la nutrice, che doveva dunque essere presente sin dall'inizio; tale presenza, tuttavia, non ostacola in alcun modo la riflessione della donna, che si lascia andare a considerazioni sul passato narrando «una storia che per il gusto di noi moderni ha sapore di fiaba»²⁷⁰. Il lungo discorso di Deianira, costellato di riflessioni inerenti ad avvenimenti passati, ha spesso portato la critica a considerare tale prologo simile a quelli di Euripide, soprattutto per il carattere informativo. Anche Rodighiero mette in luce come il racconto di Deianira fornisca l'antefatto della tragedia attraverso «una forma atipica e unica nella produzione superstita di Sofocle, per ampiezza ed estensione temporale verso un passato ormai molto lontano»²⁷¹. È di diverso parere Perrotta, che nel suo commento alla tragedia sostiene invece che «Sofocle non aveva alcun bisogno, come crede qualche critico, d'informare gli spettatori d'un antefatto, del resto, così poco complicato»²⁷² e si deve dunque cercare un'altra motivazione al lungo monologo di Deianira. Sempre secondo lo studioso, tale monologo ha infatti un solo scopo, ovvero quello «di presentarci un personaggio e caratterizzarlo immediatamente così da renderlo indimenticabile». Approfondisce questa considerazione A. Martina in uno studio interamente dedicato al prologo della tragedia presa in esame; lo studioso sottolinea come «la *rhexis* di Deianira dà il timbro e il tono a tutta l'azione e contiene, come anche la seconda parte del prologo, le note di alcuni motivi fondamentali che si svilupperanno nel corso dell'azione drammatica»²⁷³. Riporto di seguito i vv.1-49, in modo da poter avanzare qualche ulteriore considerazione²⁷⁴.

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
 ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
 θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός·
 ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν,
 ἔξοιδ' ἔχουσα δυστυχῆ τε καὶ βαρύν, (5)

²⁶⁹ Cfr. Easterling 1982, p. 71.

²⁷⁰ Cfr. Rodighiero 2004, p. 9.

²⁷¹ Cfr. Rodighiero 2004, p. 145.

²⁷² Cfr. Perrotta 1934, p. 488.

²⁷³ Cfr. Martina 1980, pp. 56-7.

²⁷⁴ Per il testo e la traduzione mi rifaccio all'edizione di Rodighiero (2004).

ἦτις πατρός μὲν ἐν δόμοισιν Οἰνέως
ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρώνι νυμφείων ὄτλον
ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλὶς γυνή.
μνηστήρ γάρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῶον λέγω,
ὃς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξήτει πατρός, (10)
φοιτῶν ἐναργῆς ταῦρος, ἄλλοτ' αἰόλος
δράκων ἐλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει
βούπρωρος· ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος
κρουνοὶ διερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ.
τοιόνδ' ἐγὼ μνηστήρα προσδεδεγμένη (15)
δύστηνος αἰεὶ κατθανεῖν ἐπηχόμην,
πρὶν τῆσδε κοίτης ἐμπελασθῆναί ποτε.
χρόνῳ δ' ἐν ὑστέρω μὲν, ἀσμένῃ δέ μοι,
ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἀλκμήνης τε παῖς·
ὃς εἰς ἀγῶνα τῷδε συμπεσῶν μάχης (20)
ἐκλύεται με. Καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων
οὐκ ἂν διείπομι· οὐ γὰρ οἶδ'· ἀλλ' ὅστις ἦν
θακῶν ἀταρβῆς τῆς θέας, ὃδ' ἂν λέγοι.
ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ
μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ. (25)
τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς ἀγώνιος καλῶς,
εἰ δὴ καλῶς. Λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν
ξυστᾶς αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
κείνου προκηραίνουσα. Νῦξ γὰρ εἰσάγει
καὶ νῦξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον. (30)
κάφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κεινός ποτε,
κάφύσαμεν δὴ παῖδας, οὓς κεινός ποτε,
γῆτης ὅπως ἄρουραν ἔκτοπον λαβόν,
σπείρων μόνον προσεῖδε κάξαμῶν ἄπαξ·
τοιούτος αἰὼν εἰς δόμους τε κακὰ δόμων
αἰεὶ τὸν ἄνδρ' ἔπεμπε λατρεύοντά τῳ. (35)
νῦν δ' ἠνίκ' ἄθλων τῶνδ' ὑπερτελής ἔφυ,
ἐνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσας ἔχω.

ἐξ οὗ γὰρ ἕκτα κείνος Ἰφίτου βίαν,
ἡμεῖς μὲν ἐν Τραχῖνι τῆδ' ἀνάστατοι
ξένῳ παρ' ἀνδρὶ ναίομεν, κείνος δ' ὅπου (40)
βέβηκεν οὐδεις οἶδε· πλὴν ἐμοὶ πικρὰς
ὠδῖνας αὐτοῦ προσβαλὼν ἀποίχεται.
σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν·
χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ' ἤδη δέκα
μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκήρυκτος μένει. (45)
κᾶστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἐμοὶ
δέλτον λιπὼν ἔστειχε· τὴν ἐγὼ θαμὰ
θεοῖς ἀρῶμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν.

Esiste un detto antico, fra i mortali:
che non si può conoscere la vita
di un uomo prima che costui sia morto,
se gli è stata propizia o sfavorevole.
Io, invece, prima di scendere all' Ade,
so che la mia è stata sfortunata
e penosa. Quando abitavo ancora
in casa di mio padre Eneo, a Pleurone,
provai un'angoscia colma di dolore,
per le mie nozze, più di ogni altra donna
d'Etolia: avevo come pretendente
un fiume, Acheloo, che si presentava
a mio padre per domandarmi in sposa
in tre forme diverse: con l'aspetto
di un toro o di un serpente attorcigliato
e screziato, o in sembianze umane e il capo
di un bue, e dalla sua barba scura uscivano
scorrendo rivoli di acqua sorgiva.
Io, misera, attendendo un pretendente
tale, pregavo di poter morire
prima ancora di dovermi accostare

al suo letto. Però più tardi giunse
per la mia gioia il glorioso figlio
di Zeus e Alcmena, che scendendo a gara,
in duello con lui, mi liberò:
ma come andò la lotta non saprei
raccontarlo. Non so. Potrebbe dirlo
qualcuno che ha assistito allo spettacolo
senza timore: io stavo in disparte,
colpita dal terrore, perché avevo
paura che la mia bellezza fosse
la causa della mia sventura. Zeus,
il dio delle contese, impose un termine
buono, se pure fu buono: da quando
mi sono unita a Eracle, sua sposa
prescelta, infatti, nutro di continuo
paura su paura, e sto in angoscia
per lui. La notte porta, e poi la notte
scaccia, una volta accolta, un'altra pena.
Abbiamo avuto figli, e lui li ha visti
Soltanto quando seminava, e poi
quando mieteva, come un contadino
che abbia preso un terreno fuori mano:
una vita così lo sospingeva
verso casa, e di nuovo via da casa,
a fare il servo presso qualcun altro.
E nonostante egli abbia superato
queste fatiche, è soprattutto adesso
che ho paura. Perché da quando ha ucciso
il forte Ifito, noi qui, in esilio
a Trachis, abitiamo nella casa
di un ospite; però nessuno sa
dov'è lui, solo che andando lontano
mi ha gettato nel cuore aspri tormenti.

È come se sentissi che è accaduta
qualche disgrazia; il tempo non è poco:
sono quindici mesi ormai che è via
e non dà sue notizie. Oh, certamente
una sventura orrenda: questo è scritto
sopra la tavoletta che ha lasciato
quando partì! E prego spesso gli dei
di averla ricevuta senza pena...

Come possiamo rilevare dalla lettura di questi versi, è di certo innegabile che, attraverso il discorso di Deianira, Sofocle offra notizie che costituiscono i prodromi del dramma: il pubblico viene a conoscenza del fatto che Eracle manca da casa da quindici mesi, senza che abbia dato sue notizie e inoltre Deianira, afflitta per la lunga assenza del marito, menziona una tavoletta che lui le ha lasciato prima di partire. Dunque, come mette in luce Rodighiero (2002, p. 34), Sofocle «attraverso una tecnica di ‘disseminazione degli indizi’, a partire dal lungo prologo informativo» distribuisce lungo la vicenda «segmenti di informazione che renderanno più complicato l’intreccio, e che risulteranno interamente comprensibili soltanto al termine del percorso». Un esempio di tali ‘indizi’ è proprio la tavoletta cui fa menzione Deianira, sulla quale sono incise indicazioni sul destino dell’eroe, ricevute da Eracle stesso presso l’oracolo di Dodona; sebbene la tavoletta possa essere apparentemente utile per la ricostruzione della verità nel clima di completa incertezza in cui si muove Deianira, quest’ultima non è però in grado di decifrarla.

Dunque, come evidenzia sempre Rodighiero (2004, p. 35), tale oggetto è «di fatto inutilizzabile, capace soltanto di produrre oscuri presentimenti» che troveranno una tragica realizzazione. Trovo molto interessante quanto ancora sostenuto da Rodighiero (*ibid.*), ovvero che l’incapacità di leggere i segni diviene in questo caso una «metafora evidente dell’impossibilità di interpretare la voce dell’oracolo» e non solo per quanto riguarda il destino di Eracle. Come sottolinea infatti lo studioso, occorre anticipare quanto dirà Deianira ai vv. 680-3 relativamente ai consigli del Centauro Nesso:

ἐγὼ γὰρ ὄν ὁ θήρ με Κένταυρος, πονῶν

πλευρὰν πικρᾶ γλωχῖνι, προῦδιδάξατο
παρῆκα θεσμῶν οὐδέν, ἀλλ' ἐσφζόμην,
χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν·

Di quanto mi spiegò la fiera mentre
soffriva per la punta acuminata
nel fianco, dei consigli del Centauro,
io non avevo tralasciato niente:
li serbavo come scritta indelebile
su una tavola in bronzo.

Entrambe le tavolette, dunque, sia quella reale sia quella metaforica, rappresentano l'incapacità di comprendere i segni e, dunque, di ricostruire la verità. Il parallelismo fra i due passi, suggerito da Rodighiero, merita a mio parere un'ulteriore considerazione. In questo caso, infatti, il racconto dell'antefatto, ovvero della consegna della tavoletta, e dell'incapacità di Deianira di capirla, prefigura quanto caratterizzerà la donna per tutta la tragedia. Infatti, Deianira agisce senza sapere di compiere il male, non comprendendo la verità. A ben vedere, dunque, l'intero racconto del passato, in questa *rhexis*, non è solo funzionale alla rappresentazione di un antefatto, ma diviene specchio della situazione presente e anche futura. Nel raccontare l'episodio dello scontro fra il fiume Acheloo ed Eracle, ad esempio, Deianira descrive come, inizialmente, le era sembrato motivo di gioia essere stata salvata dall'eroe e presa da lui in sposa, ma poco dopo la vediamo sottolineare come, di fatto, le nozze con Eracle le abbiano portato altre pene: l'eroe è sempre lontano, Deianira vive nell'attesa e nell'angoscia di non poterlo rivedere.

A tal proposito, anche Martina (1980, p. 62) sottolinea che «il racconto di Deianira si divide in due parti: la sua vita di fanciulla dal destino infelicissimo, in contrapposizione a quello degli altri mortali, e la sua vita di sposa trafitta dal dubbio»; eppure, in questo clima di incertezza, sancito dalla notissima *gnome* di paternità soloniana, Deianira ha una certezza: sa che la sua vita è sfortunata e penosa. Rodighiero (2004, p. 146) sottolinea come la *gnome* con cui si apre il prologo «assume qui valore improprio, dato che Deianira, normalizzando il detto in senso negativo, può affermare prima ancora di essere morta che

la sua esistenza è stata dolorosa e travagliata»; più che definire «improprio» il valore dell'antico detto, mi sembra si possa invece notare una paradossale – e fortemente tragica – contrapposizione fra la consapevolezza di Deianira circa il suo destino infelice e la completa inconsapevolezza che la caratterizzeranno, per tutta la trama, nello svolgimento delle sue azioni. Come infatti sottolinea Martina (1980, p. 78) «l'azione drammatica metterà in evidenza l'ineluttabilità del destino fissato nel tempo e che s'inverna nel giorno fatale per quel che è dell'oggi».

A riportare Deianira – e la stessa azione drammatica – nel tempo presente è la Nutrice, che interrompe il flusso di pensieri della donna suggerendole di mandare Illo a cercare il padre (vv. 49-60); il figlio fa repentinamente il suo ingresso in scena da una delle *parodoi* e questo è, insieme ai vv. 229-496, l'unico momento in cui in scena sono presenti tre attori. Come specifica Rodighiero (2004, p. 151) «l'arrivo del personaggio è casuale, anche se la sua presenza è imposta dal bisogno di dare sviluppo all'azione e si rivela necessaria come integrazione informativa per gli ascoltatori»; in questo caso, le informazioni sono utili a Deianira stessa, dal momento che Illo le rivela di aver ricevuto alcune notizie riguardo Eracle: dopo essere stato schiavo di una donna lidia, si trova ora in Eubea, in procinto di assalire la reggia di Eurito. Nel sentire nominare il sovrano, Deianira ricorda un vecchio oracolo ricevuto, che riporta a Illo:

Δη. ὡς ἢ τελευτήν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τό γ' ὕστερον (80)
τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίων' ἔχειν.
ἐν οὖν ῥοπῇ τοιαῦδε κειμένῳ, τέκνον,
οὐκ εἶ ξυνέρξων, ἠνίκ' ἢ σεσώμεθα
[ἢ πίπτομεν σοῦ πατρὸς ἐξολωλότος]
κεῖνου βίον σώσαντος, ἢ οἰχόμεσθ' ἅμα;

O si sta avvicinando alla sua fine,
oppure, superata questa prova,
in futuro avrà una vita serena.
È a tale alternativa incerta, figlio.

Parti in suo aiuto, in modo che possiamo
Salvarci, se riesce a sopravvivere:
o finiremo insieme a lui, se muore.

Illo, appresa questa notizia dalla madre, si accinge immediatamente ad andare alla ricerca del padre e di non voler «trascurare nessun indizio, prima di scoprire tutta la verità riguardo a queste storie» (vv.90-91). La *rhesis* di Deianira svolge un ruolo drammaturgico importante, poiché, oltre a rivelare uno degli oracoli che si sveleranno nella seconda parte del dramma, sottolinea quanto già si è messo in luce a proposito del prologo: ovvero che, attraverso una specie di ironia tragica, «i personaggi non riescono a cogliere il senso delle premonizioni, e nonostante esse siano frequentemente evocate [...] vengono fino alla fine interpretate in maniera distorta»²⁷⁵.

Tale tema è infatti ripreso nel primo episodio (vv. 141-496), che inizia con un'altra *rhesis* di Deianira la quale, questa volta, si interfaccia con il Coro formato dalle donne di Trachis, che ha fatto il suo ingresso in scena al v. 94. Secondo Easterling (1982, p. 92), questo secondo lungo discorso di Deianira avrebbe una duplice funzione drammaturgica: da una parte, «it presents D. in relation to younger women, revealing what the audience must take to be her normal attitude, which is sympathetic, not jealous» e questo primo aspetto è importante «for her confrontation with Iole». Secondariamente, ed è quanto abbiamo già anticipato, «it deepens the sense of foreboding generated by the last part of the Prologue»: Deianira, infatti, menziona nuovamente l'oracolo di Dodona, che è quanto desta in lei più preoccupazione al momento, visto che il marito, prima di partire, le aveva detto che se fosse stato lontano da casa più di un anno e tre mesi, sarebbe stato segno che egli era morto; il termine è ormai giunto e Deianira teme di poter rimaner privata «del migliore fra gli uomini» (v. 177).

All'assenza di notizie che tanto angoscia Deianira si ovvia nei versi successivi, quando il Coro annuncia l'arrivo di un messaggero che comunica il ritorno imminente di Eracle, vincitore. Questo messaggero anonimo si contrappone a Lica, l'araldo ufficiale, ed è proprio da quest'ultimo che ha appreso la notizia; si è precipitato ad informare la

²⁷⁵ Cfr. Rodighiero 2004, p. 145.

sovrana sperando di essere ricompensato per essere stato il primo a riferirle del ritorno di Eracle (vv.188-91), approfittando del fatto che Lica è stato sommerso dalla folla curiosa. Dunque, Deianira, che era angosciata dall'attesa, viene a sapere che il marito ben presto tornerà a casa, dopo aver conseguito una vittoria: tale notizia, come evidenzia Rodighiero (2004, p. 37) «è, sul piano della costruzione del racconto, poco significativa, e per certi versi attesa fin dal prologo» e tuttavia è sufficiente «perché una sposa resa insonne dalla tensione e dalla paura, in attesa da tempo, dia inizio alle celebrazioni di giubilo».

Immediata è l'esclamazione di gioia della regina (vv. 200-4):

Δη. ὦ Ζεῦ, τὸν Οἴτης ἄτομον ὃς λειμῶν' ἔχεις,
ἔδωκας ἡμῖν ἀλλὰ σὺν χρόνῳ χαράν.
φωνήσατ', ὦ γυναῖκες, αἶ τ' εἴσω στέγης
αἶ τ' ἐκτὸς αὐλῆς, ὡς ἄελπτον ὄμμ' ἐμοὶ
φήμης ἀνασχὸν τῆσδε νῦν καρπούμεθα.

Zeus, padrone dei prati non falciati
dell'Eta, ci hai concesso – dopo tanto
tempo – una gioia. Su, donne, levate
la voce nelle stanze, e voi di fuori,
perché godiamo della luce sorta
dalla notizia, contro ogni speranza.

Può essere interessante riportare quanto evidenziato da Conacher (1997, p. 24), ovvero che «Deianira's one cry of joy in the play is coupled with a reference to the wilds of Mt. Oeta, an unconscious anticipation of the fulfillment of the play's catastrophe»²⁷⁶ e, inoltre, anche l'*hyporchema* intonato dal Coro (vv. 205-23) in risposta al giubilo di Deianira «underlines this irony, for such songs in Sophoclean tragedy tend to indicate a deluded celebration». Ecco, infatti, che l'attesa viene delusa e questa prima manifestazione di felicità, tragicamente ironica, viene presto fatta sfumare da Sofocle: sopraggiunge Lica che, però, non è accompagnato da Eracle, bensì da un corteo di giovani prigionieri.

²⁷⁶ Anche Easterling (1982) nel commento ai vv. 200-204 evidenzia l'ironia tragica di questi versi.

La prima cosa che Deianira vuole sapere è se potrà accogliere di nuovo presto Eracle e chiede notizie riguardo all'amato sposo. Si devono, a questo punto, fare due considerazioni: innanzitutto, è sempre più evidente – ed è fatto ormai del tutto acquisito dalla critica – che Deianira sia «ritratta sul modello rovesciato della Clitemnestra dell'*Agamennone* eschileo»²⁷⁷. Molte donne della letteratura greca si sono consumate nell'angosciante attesa del ritorno dello sposo: se Clitemnestra finge di aspettare Agamennone con gioia, ma è pronta a vendicarsi, Deianira invece non cela la sua angoscia e brama sinceramente di ricongiungersi al marito. Tuttavia, il ricongiungimento non avviene nemmeno dopo essere stato preannunciato e possiamo anticipare sin da ora che mai avverrà: infatti, come mette in luce Easterling (1982, p. 2), «the play is so constructed that husband and wife never meet: Deianira is dead before Heracles arrives»; tale scelta drammaturgica potrebbe essere vista «as a dramatic flaw, and indeed it could be if there were no organic connexion between the Heracles scene and the rest of the play, but Sophocles repeatedly brings on stage people and things that link Deianira and Heracles». È questo, ad esempio, il caso di Iole, su cui mi soffermerò fra poco: Deianira non incontra il marito, ma la donna alla quale Eracle si è legato. Ma procediamo con ordine.

In un serrato scambio di battute, Lica rivela a Deianira una versione parziale di quanto accaduto ad Eracle: dopo aver trascorso il periodo di schiavitù presso Onfale, volendo punire chi ne era stato artefice si è recato presso la città di Ecalia. In seguito a una offesa subita durante il soggiorno, Eracle, irato, ha ucciso prima Ifito, figlio del re Eurito, in seguito lo stesso sovrano e reso schiave le donne dopo aver raso al suolo la città. L'eroe è dunque vivo e vincitore e farà ritorno dopo aver compiuto i sacrifici in onore del padre Zeus: la notizia non può che rendere felice Deianira, ma, anche in questo caso, il moto di gioia provato dalla regina dura un momento ed è subito sostituito da un sentimento di empatica pietà verso le prigioniere che si trova davanti, in particolare Iole. Riporto di seguito i vv. 293-334 per poter fare alcune considerazioni:

Δη. πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίρομ' ἄν, ἀνδρὸς εὐτυχῆ

²⁷⁷ Cfr. Rodighiero 2004, p. 38; riguardo il rovesciamento del modello eschileo si veda anche Hoey 1979, pp. 210-32 e Kapsomenos 1963, pp. 39-114.

κλύουσα πράξιιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί;
 πολλή 'στ' ἀνάγκη τῆδε τοῦτο συντρέχειν. (295)
 ὅμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπούμενοις
 ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα, μὴ σφαλῆ ποτε.
 ἐμοὶ γὰρ οἶκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
 ταύτας ὀρώσῃ δυσπότητους ἐπὶ ξένης
 χώρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἀλωμένας, (300)
 αἱ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
 ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον.
 ὦ Ζεῦ τροπαῖε, μή ποτ' εἰσίδοιμί σε
 ὦ Ζεῦ τροπαῖε, μή ποτ' εἰσίδοιμί σε
 πρὸς τοῦμὸν οὔτω σπέρμα χωρήσαντά ποι,
 μηδ', εἴ τι δράσεις, τῆσδέ γε ζώσης ἔτι. (305)
 οὔτως ἐγὼ δέδοικα τάσδ' ὀρωμένη.
 ὦ δυστάλαινα, τίς ποτ' εἶ νεανίδων;
 ἄνανδρος, ἢ τεκνοῦσσα; πρὸς μὲν γὰρ φύσιν
 πάντων ἄπειρος τῶνδε, γενναία δέ τις.
 Λίχα, τίνας ποτ' ἐστὶν ἡ ξένη βροτῶν; (310)
 τίς ἡ τεκοῦσα, τίς δ' ὁ φυτύσας πατήρ;
 ἔξειπ'· ἐπεὶ νιν τῶνδε πλεῖστον ᾤκτισα
 βλέπουσ', ὅσῳπερ καὶ φρονεῖν οἶδεν μόνη.
 Λι. τί δ' οἶδ' ἐγώ; τί δ' ἂν με καὶ κρίνοις; ἴσως
 γέννημα τῶν ἐκεῖθεν οὐκ ἐν ὑστάτοις. (315)
 Δη. μὴ τῶν τυράννων; Εὐρύτου σπορά τις ἦν;
 Λι. οὐκ οἶδα· καὶ γὰρ οὐδ' ἀνιστόρουν μακράν.
 Δη. οὐδ' ὄνομα πρὸς τοῦ ξυνεμπόρων ἔχεις;
 Λι. ἦκιστα· σιγῆ τοῦμὸν ἔργον ἦνυτον.
 Δη. εἶπ', ὦ τάλαινα, ἀλλ' ἡμῖν ἐκ σαυτῆς· ἐπεὶ (320)
 καὶ ξυμφορά τοι μὴ εἰδέναι σέ γ' ἦτις εἶ.
 Λι. οὐ τᾶρα τῷ γε πρόσθεν οὐδὲν ἐξ ἴσου
 χρόνῳ διήσει γλῶσσαν, ἦτις οὐδαμὰ
 χρόνῳ διήσει γλῶσσαν, ἦτις οὐδαμὰ
 προῦφηγεν οὔτε μείζον' οὔτ' ἐλάσσονα,

ἀλλ' αἰὲν ὠδίνουσα συμφορᾶς βάρος (325)
δακρυρροεῖ δύστηνος, ἐξ ὅτου πάτραν
διήνεμον λέλοιπεν. ἡ δέ τοι τύχη
κακὴ μὲν αὐτῇ γ', ἀλλὰ συγγνώμην ἔχει.
Δη. ἦ δ' οὖν ἐάσθω, καὶ πορευέσθω στέγας
οὕτως ὅπως ἤδιστα, μηδὲ πρὸς κακοῖς (330)
τοῖς οὓσιν ἄλλην πρὸς γ' ἐμοῦ λύπην λάβη·
ἄλις γὰρ ἡ παροῦσα. πρὸς δὲ δώματα
χωρῶμεν ἤδη πάντες, ὡς σύ θ' οἱ θέλεις
σπεύδης, ἐγὼ δὲ τᾶνδον ἐξαρκῆ τιθῶ.

De. E come non rallegrarsi di tutto
cuore, sentendo della fortunata
impresa del mio sposo? La mia gioia
si accorda per forza alla sua vittoria.
Però in chi ben ragiona è anche il timore
che godere di buona sorte possa
provocare cadute... Sento infatti
un'enorme pietà, mie care, mentre
osservo queste sfortunate: vagano
su una terra straniera, senza casa
e senza patria, e forse erano figlie
di uomini liberi, ma ora sopportano
vite da schiave. Oh Zeus Trionfatore
che io non ti veda mai mentre ti scagli
contro chi io ho generato, e se dovesse
accadere, che almeno io sia già morta.
È tale il mio timore, se le osservo...

Rivolgendosi a Iole

Misera, tu chi sei, tra queste giovani?
Sei vergine o già madre? Dal tuo aspetto
si direbbe che sei completamente
inesperta di tutte queste cose,

sei una nobile. Lica, da chi è nata questa straniera? Chi l'ha partorita, chi è suo padre? Avanti, dimmi: è lei che compatisco più di tutte loro, vedendola. Ed è anche per il fatto che lei sola capisce, è consapevole.

Li. Come potrei saperlo? Perché mai lo chiedi a me? Probabilmente è nata da gente di una certa nobiltà.

De. Dei sovrani? Era una figlia di Eurito?

Li. Non lo so. E nemmeno ho indagato tanto.

De. Chi ha viaggiato con lei ti ha detto il nome?

Li. Proprio no. Ho svolto in silenzio il mio compito.

De. Oh misera, su, dillo tu da sola: è una sventura non saper chi sei.

Li. No, non aprirà bocca, tale e quale a prima: non ha detto una parola poco o tanto che sia. Continua a piangere, questa infelice, e soffre per tutto il peso di quel che le è accaduto, fin da quando ha abbandonato la sua patria esposta ai venti. Certo che la sua sorte è dura, ma merita per questo comprensione.

De. Lasciatela, e che sia condotta dentro nel modo più piacevole, e non debba ricevere da me anche un'altra pena oltre a quanto sopporta: basta questa. Tutti, entriamo a palazzo, in modo che tu possa ripartire in fretta verso la tua destinazione e io disponga tutto quello che si conviene in casa.

È fondamentale soffermarsi su questo passo per l'importanza drammaturgica che assume

all'interno della tragedia. È proprio con le *Trachinie* che Iole appare per la prima volta in un testo teatrale e la sua entrata in scena presenta un aspetto alquanto peculiare: come evidenzia Degiovanni (2018, p. 215) «pur facendo da motore alla vicenda drammatizzata, è un κωφὸν πρόσωπον», ovvero un personaggio muto. I personaggi muti erano figure che, pur impiegate dal poeta per la rappresentazione, rimanevano costantemente silenti per tutto il tempo della loro permanenza in scena. In alcuni casi, essi costituivano mere comparse, in altri, invece, erano figure di alto rilievo drammaturgico²⁷⁸: il caso di Iole è, appunto, quest'ultimo.

Sulla scena sono già presenti il messaggero, Lica e Deianira e, secondo la regola che prevede un massimo di tre attori sulla scena, era per Iole impossibile replicare. Come sottolineato da Di Marco (2000, p. 85), talvolta potevano comparire simultaneamente anche più di tre attori, ma solo a tre era concesso di prendere parte attiva al dialogo. Tuttavia, non si può certo ridurre il silenzio di Iole a una motivazione tecnica: in questo caso il silenzio ha una spiegazione drammaturgica precisa, che appartiene alla categoria sonora. Sofocle, infatti, «trasforma una necessità formale in effetto drammatico, rendendo ancora più tragico il destino di queste prigioniere costrette a un silenzio senza parole». Il tragediografo sfrutta dunque una esigenza tecnica per acuire il *pathos* della scena rappresentata: il silenzio ha un valore funzionale, tanto che esso «viene sottolineato e reso 'percettibile' dal fatto che le si domanda di parlare, aumentando dunque l'interesse del pubblico intorno alla sua figura»²⁷⁹.

Se il silenzio rimane il tratto certamente distintivo della rappresentazione sofoclea di Iole, la critica si è divisa a proposito di altre questioni di ordine drammaturgico; infatti, numerosi studiosi si sono chiesti in che modo Iole si differenzi dalle altre prigioniere, al punto da suscitare una particolare compassione in Deianira. Kamerbeek (1959, p. 89), ad esempio, sottolinea come «we must imagine the other captives lamenting without restraint in contrast to Iole's self-control» ed interpreta dunque il verbo φρονεῖν, al v. 323, con il significato di σωφρονεῖν, «in riferimento alla capacità di autocontrollo di chi sa vincere

²⁷⁸ Cfr. Di Marco 2000, p. 85.

²⁷⁹ Cfr. Rodighiero 2004, pp. 173, 320-21; si veda anche il commento ai vv. 307-8. A proposito del silenzio di Iole e della sua funzione all'interno della tragedia cfr., fra gli altri, anche Perrotta 1931, pp. 148-51.

le proprie reazioni emotive»²⁸⁰. Tale linea interpretativa porta lo studioso a considerare falso quanto detto da Lica ai vv. 323 ss., ovvero che Iole non avrebbe mai parlato perché impegnata in un pianto ininterrotto; il filologo corregge il presente δακρυρροεῖ (v. 326) con la forma di imperfetto senza aumento δακρυρρόει, proprio per negare la possibilità che Iole stia piangendo davanti a Deianira, ma si mostri, al contrario, impassibile e del tutto controllata²⁸¹.

Diversamente, altri studiosi²⁸², rifacendosi soprattutto al parallelismo della scena di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo, ritengono che Iole mostri una maggiore emotività, e, in questo caso, il presente δακρυρροεῖ costituirebbe proprio una indicazione di regia. Non mi trovo concorde con la linea interpretativa che vede Iole come contraddistinta da un portamento sostenuto e privo di turbamento, ma mi pare, al contrario, che si possa senz'altro propendere per la soluzione drammaturgica che mette in scena una prigioniera visibilmente turbata, e, come sostiene Degiovanni (2018, p. 217), «che esprima mestizia, probabilmente con il capo chino in segno di pudore, o velato in segno di sofferenza, oppure con una maschera che esibisca un'espressione sofferta»: una soluzione, comunque, che comunichi «a Deianira l'impressione di un intimo e consapevole turbamento». Mi trovo concorde con Degiovanni anche riguardo un'altra considerazione: secondo la studiosa, infatti, l'espressione «φρονεῖν οἶδεν μόνη» andrebbe intesa nel senso di «lei sola mostra piena coscienza della sua sorte», connotandosi, in questo modo, «di un'ironia tragica tipicamente sofoclea: non si tratta solo della consapevolezza di un destino di schiavitù in luogo della precedente condizione libera e nobile» ma anche «della consapevolezza di essere la causa della distruzione della città e della morte dei suoi, unita alla vergogna e all'imbarazzo di trovarsi di fronte alla moglie di Eracle». Come vedremo procedendo con la nostra analisi, la Iole sofoclea si differenzierà infatti grandemente dalle riprese successive.

Dunque, Deianira accoglie Iole in casa, complici i dettagli omessi da Lica e il turbamento della prigioniera: siamo nuovamente di fronte a una mancanza di

²⁸⁰ Cfr. Degiovanni 2018, p. 216.

²⁸¹ Cfr. Kamerbeek 1959, p. 91.

²⁸² Come, ad esempio, Jebb 1982, Davies 1991, Kapsomenos 1963.

informazioni, cui sopperisce questa volta il messaggero, che ha assistito alla scena. Quest'ultimo riporta ciò che ha sentito dire da Lica alla folla di curiosi, ovvero il reale motivo per il quale Eracle avrebbe preso Ecalia e condotto con sé Iole prigioniera (vv. 351-370):

Αγ. τούτου λέγοντος τάνδρὸς εἰσήκουσ' ἐγώ,
πολλῶν παρόντων μαρτύρων, ὡς τῆς κόρης
ταύτης ἕκατι κεῖνος Εὐρυτόν θ' ἔλοι
τήν θ' ὑψίπυργον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν
μόνος θεῶν θέλξειεν αἰχμάσαι τάδε, (355)
οὐ τὰπὶ Λυδοῖς οὐδ' ὑπ' Ὀμφάλῃ πόνων
λατρεύματ', οὐδ' ὁ ῥιπτὸς Ἰφίτου μόρος·
ὄν νῦν παρώσας οὗτος ἔμπαλιν λέγει.
ἀλλ' ἠνίκ' οὐκ ἔπειθε τὸν φυτοσπόρον
τὴν παιῖδα δοῦναι, κρύφιον ὡς ἔχοι λέχος, (360)
ἔγκλημα μικρὸν αἰτίαν θ' ἑτοιμάσας
ἔγκλημα μικρὸν αἰτίαν θ' ἑτοιμάσας
ἐπιστρατεύει πατρίδα [τὴν ταύτης, ἐν ἧ
τὸν Εὐρυτον τόνδ' εἶπε δεσπόζειν θρόνων,
κτείνει τ' ἄνακτα πατέρα] τῆσδε καὶ πόλιν
ἔπερσε. καὶ νῦν, ὡς ὄρᾳς, ἤκει δόμους (365)
ἐς τούσδε πέμπων οὐκ ἀφροντίστως, γύναι,
οὐδ' ὥστε δούλην· μηδὲ προσδόκα τόδε·
οὐδ' εἰκός, εἴπερ ἐντεθήρμανται πόθῳ.
ἔδοξεν οὖν μοι πρὸς σὲ δηλῶσαι τὸ πᾶν,
δέσποιν', ὃ τοῦδε τυγχάνω μαθὼν πάρα. (370)

Nu. Io ho sentito quest'uomo che diceva
in presenza di molti testimoni
che Eracle ha preso Eurito e le alte mura
di Ecalia per questa fanciulla, ed Eros
soltanto fra gli dei, con il suo incanto,

lo ha spinto alla guerra: non le fatiche
da schiavo in terra Lidia, sotto Onfale,
né l'assassinio di Ifito, gettato
dalla rocca; e mettendo Eros da parte,
ora questo racconta a te una storia
al contrario! È perché non è riuscito
a convincere il padre a consegnargli
la figlia per unirsi a lei in segreto,
preparando un'accusa ed un pretesto
da niente, che Eracle ha mosso una guerra
contro la patria di costei, dove Eurito
- come diceva Lica – deteneva
il potere regale, il trono: ha ucciso
il sovrano, suo padre, e poi ha distrutto
la città. E come vedi torna, e manda
la fanciulla non senza un'intenzione
precisa a questa casa, donna, e neanche
come una schiava: questo non pensarlo,
non è credibile, se lui è infiammato
dal desiderio. A me è sembrato bene
chiarirti tutto quello che ho saputo
per caso da quell'uomo, mia signora.

Viene dunque dichiarato il reale movente che ha spinto Eracle ad agire: il desiderio per Iole. Deianira, apprendendo la notizia, chiede spiegazioni anche a Lica; ha così inizio un concitato dialogo fra Lica e il messaggero, che termina solo nel momento in cui l'araldo si rende conto di non poter più mentire alla regina. Deianira insiste affinché Lica le dica la verità, che è ciò che più le sta a cuore: infatti, ella non può essere adirata per il fatto che Eracle si sia innamorato di un'altra donna e sottolinea l'impossibilità di sottrarsi al potere dell'amore a più riprese.

Riporto di seguito alcuni versi del discorso di Deianira (vv. 436-69):

Δη. μή, πρὸς σε τοῦ κατ' ἄκρον Οἰταῖον νάπος
Διὸς καταστράπτοντος, ἐκκλέψης λόγον.
οὐ γὰρ γυναικὶ τοὺς λόγους ἐρεῖς κακῆ,
οὐδ' ἦτις οὐ κάτοιδε τάνθρώπων, ὅτι
χαίρειν πέφυκεν οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς αἰεὶ. (440)
Ἔρωτι μὲν νυν ὅστις ἀντανίσταται
πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ.
οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κάμοῦ γε· πῶς δ' οὐ χἀτέρας οἴας γ' ἐμοῦ;
ὥστ' εἴ τι τῶμῳ γ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσω (445)
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι,
ἢ τῆδε τῆ γυναικί, τῆ μεταίτια
τοῦ μηδὲν αἰσχροῦ μηδ' ἐμοὶ κακοῦ τινος.
οὐκ ἔστι ταῦτ'. ἀλλ' εἰ μὲν ἐκ κείνου μαθῶν
ψεύδη, μάθησιν οὐ καλὴν ἐκμανθάνεις· (450)

Per Zeus che lancia folgori dall'alto
della valle dell'Eta, non nascondermi
quello che sai: non dovrai raccontarlo
a una donna da poco, o che non sappia
che la natura umana non ricava
piacere sempre dalle stesse cose.
Chiunque si opponga a Amore come un pugile,
venga con lui alle mani, è senza senno.
Si impone come vuole anche agli dei,
e comanda anche me... e perché no un'altra,
se costei è uguale a me? Sarei una pazza,
se biasimassi il mio uomo che è vittima
di questa malattia, o la donna, complice
in un'azione che non è né ignobile
né vergognosa per me. No davvero...

Deianira, seppur addolorata, sembra comprendere i meccanismi che governano il cuore

umano e confida a Lica di non provare rabbia nei confronti di Eracle: come lei è in balia dell'amore e nulla può fare per controllarlo, allo stesso modo può esserlo il suo sposo per un'altra donna. Si aggiunge tuttavia un elemento, che diviene interessante per la nostra analisi: pochi versi dopo, Deianira dichiara di sapere da sempre che Eracle si è unito ad altre donne fuori dal loro matrimonio.

Riporto di seguito i versi cui faccio riferimento (459-67):

τὸ δ' εἰδέναι τί δεινόν; οὐχὶ χιτῆρας
πλείστας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δῆ; (460)
κοῦπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἐμοῦ λόγον κακὸν
ἠνέγκατ' οὐδ' ὄνειδος· ἦδε τ' οὐδ' ἂν εἰ
κάρτ' ἐντακεῖη τῷ φιλεῖν, ἐπεὶ σφ' ἐγὼ
ῶκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν, (465)
καὶ γῆν πατρώαν οὐχ ἔκοῦσα δύσμορος
ἔπερσε κἀδούλωσεν.

Cosa c'è di tremendo da sapere? Eracle forse non ha avuto, lui solo, anche moltissime altre donne? Nessuna mai ha dovuto sopportare da me parole dure, oppure un affronto... e nemmeno lei, (*Iole*) neanche se si sciogliesse per amore: l'ho osservata, e mi ha fatto proprio pena, la bellezza le ha distrutto la vita, senza volerlo, povera, ha annientato e reso schiava la sua terra patria.

Deianira aveva già paragonato la condizione di Iole alla sua ai vv. 443-4, dal momento che per entrambe la bellezza è stata causa di rovina, ma non è la sola cosa da notare. Come scrive infatti Rodighiero (2004, p. 176), «con l'uso di una sorta di memoria interna Sofocle ripropone per la prigioniera il modello che già aveva applicato a Deianira al v.

25, associandole nel loro destino di vittime e prede dell'attenzione del maschio», anche se, forse, con «maschio» bisognerebbe per sineddoche fare riferimento proprio ad Eracle.

Abbiamo già analizzato la lunga *rhexis* con la quale Deianira apre il prologo e può quindi essere interessante fare una considerazione in merito al v. 25: Deianira, infatti, parla della sua bellezza come «causa della sua sventura» nel momento in cui racconta della lotta fra Acheloo ed Eracle, che gareggiano per lei. Subito dopo aver ricordato questa immagine, di lei in disparte perché terrorizzata dal fatto che il suo aspetto esteriore possa appunto esserle nefasto, Deianira dice che Zeus pose termine alla contesa, che tuttavia descrive nel seguente modo:

[...] un termine
buono, se pure fu buono: da quando
mi sono unita a Eracle, sua sposa
prescelta, infatti, nutro di continuo
paura su paura, e sto in angoscia
per lui.

Il parallelismo con Iole pare ancora più patetico ed è forse anche per questo che Deianira non riesce a provare rabbia: la prigioniera le ricorda la sua stessa gioventù e non può colpevolizzarla per essersi trovata in una situazione che lei stessa conosce bene. Ciò che fa soffrire Deianira è, infatti, l'amore che prova per Eracle e ciò è messo ben in evidenza nel secondo episodio.

Deianira si confida con le donne del Coro, raccontando loro il piano che ha architettato; se l'espedito della tunica imbevuta con il sangue del centauro Nesso è ampiamente noto, intendo soffermarmi ancora un momento sulla caratterizzazione di Deianira. Parlando di Iole, infatti, la donna si esprime in questo modo (vv. 536-54):

κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐξευγμένην,
παρεσδέδεγμαι, φόρτον ὥστε ναυτίλος,
λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός.
καὶ νῦν δὺ' οὔσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ

χλαίνης ὑπαγκάλισμα. τοιάδ' Ἡρακλῆς, (540)
ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος,
οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου.
ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι
νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ,
τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνῆ (545)
δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων;
ὄρῳ γὰρ ἤβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω,
τὴν δὲ φθίνουσαν· ὧν ἀφαρπάζειν φιλεῖ
ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶνδ' ὑπεκτρέπει πόδα.
ὀφθαλμὸς ἄνθος, τῶνδ' ὑπεκτρέπει πόδα.
ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς (550)
ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ.
ἀλλ' οὐ γάρ, ὥσπερ εἶπον, ὀργαίνειν καλὸν
γυναῖκα νοῦν ἔχουσαν· ἧ δ' ἔχω, φίλαι,
λυτήριον λύπημα, τῆδ' ὑμῖν φράσω.

La vergine – ma credo non lo sia
più, ormai è legata a lui – l'ho accolta come
un marinaio mette a bordo un carico:
è un commercio che mi distrugge il cuore.
Ed ora in due attendiamo sotto un'unica
Coperta un uomo che ci abbracci. Ecco
Cosa ha mandato Eracle alla fine,
in cambio della cura della casa:
e io lo chiamavo nobile e fedele...
Però non riesco ad essere adirata
con lui, che soffre spesso questo male:
ma quale donna, chi sarebbe in grado
di vivere con quella, e condividere
con lei lo stesso matrimonio? Io vedo
in lei una giovinezza ancora in crescita,
e un'altra al contrario sta appassendo:

l'occhio ama cogliere il fiore dell'una,
mentre dall'altra volge via i suoi passi.
Ed è questo di cui ho paura, che Eracle
sia chiamato mio sposo, ma sia l'uomo
della più giovane, di lei. Comunque,
come ho già detto, non è bello che una
donna se è intelligente monti in collera:
e ora, amiche, vi svelerò in che modo
ho trovato qualcosa che mi liberi,
che possa porre fine a tutto questo.

Occorre sottolineare alcuni elementi che si rivelano fondamentali sia per la trama sia per la caratterizzazione di Deianira. Innanzitutto, come evidenzia anche Rodighiero (2004, p. 188) nel suo commento al v. 544, «Deianira definisce *nosos*, “malattia”, l'amore di Eracle per Iole, ma al male interiore e figurato andrà ad aggiungersi anche un male fisico cagionato da un filtro d'amore». Sappiamo infatti ciò che accade: Deianira, utilizza il sangue del Centauro Nesso per impregnare una veste da far recapitare, tramite Lica, ad Eracle. Sebbene la donna pensi che tale dono sarà in grado di far di nuovo innamorare il marito di lei, lo scioglimento, davanti ai suoi occhi, di un batuffolo di lana venuto a contatto con il filtro le fa presagire sventure, che repentinamente si realizzano e sono annunciate dal Illo.

Ciò che preme qui sottolineare è come causa di tutto questo sia proprio l'amore. Come evidenzia anche Easterling (1982, p. 5), «Deianira's decision to send the robe was prompted by her passion for Heracles, while he sacked Oechalia because he wanted Iole, and the robe was only poisoned because Nessus had been frustrated in his lust for Deianira». Fondamentale è il tema dell'amore, che avrà grande fortuna nelle riprese successive: la Deianira sofoclea soffre per l'arrivo di Iole perché ama Eracle e tutto ciò che vorrebbe è essere di nuovo ricambiata; tale constatazione può apparire banale, ma non lo sarà affatto nelle rielaborazioni del mito, in particolare nell'ambito della letteratura latina. Ciò che fa soffrire Deianira è che «Eracle sia chiamato mio sposo, ma sia l'uomo della più giovane, di lei»: non c'è la rivendicazione di uno statuto sociale, benché in

questa tragedia – pur di datazione incerta – la morale dominante sia quella della cosiddetta società della vergogna, come si evince chiaramente da quanto dichiarato da Deianira stessa ai vv. 719-22:

αἴτοι δέδοκται, κείνος εἰ σφαλήσεται,
ταύτῃ σὺν ὀρμῇ κάμῃ συνθανεῖν ἅμα. (720)
ζῆν γὰρ κακῶς κλύουσιν οὐκ ἀνασχετόν,
ἥτις προτιμᾷ μὴ κακὴ πεφυκέναι.

È deciso: se muore lui, lo stesso
istante mi vedrà perire insieme.
vivere sentendosi dire “vile”
è insopportabile per chi abbia messo
al primo posto il fatto di non esserlo.

Riguardo a quanto detto da Deianira in questi versi, Rodighiero (2002, p. 43) sottolinea come sia «la sua ‘immagine pubblica’ a contare, non tanto la reale responsabilità che essa ha nei confronti di Eracle e di se stessa»; certamente l’immagine pubblica conta nella società della vergogna, nella quale abbiamo visto muoversi anche Admeto – e che questi versi sembrano richiamare -; tuttavia, a me sembra che sia proprio questo fatto a mettere in luce l’autenticità del sentimento di Deianira, che anche in questo contesto sociale non è tanto preoccupata di non essere riconosciuta come moglie, quanto, per converso, di esserlo solo nominalmente.

Si avvera quanto detto: dopo aver saputo di aver accidentalmente ucciso Eracle, Deianira decide di suicidarsi. Nel quarto episodio vengono descritti gli ultimi attimi di vita di Deianira (vv. 896-946), sulla quale cala il sipario. La scena del talamo nuziale non può che ricordarci l’analogo scena che vede protagonista Alceste nella tragedia di Euripide²⁸³ ed è con le parole della Nutrice che si preparano l’arrivo di Eracle.

²⁸³ Come indicato da Rodighiero (2004, p. 214), l’affinità fra le due scene costituisce uno degli elementi più importanti per cercare di determinare la datazione del dramma sofocleo. Sulla base dell’episodio

È necessario sottolineare quanto già si era anticipato: Deianira è morta, Eracle giunge su una barella, agonizzante, ormai prossimo anch'egli alla morte. I due personaggi non si incontrano mai e se questa è una intuizione drammaturgica straordinaria, si deve aggiungere altro: come infatti sottolinea Rodighiero (2002, p. 45), «ciò che fa di questa tragedia un *unicum* fra i drammi superstiti, è proprio la totale assenza di un dialogo diretto fra i due protagonisti». È evidente sin da ora come questa soluzione drammaturgica non potrà ripetersi nelle riprese operistiche, dove anzi l'incontro fra i due si verificherà sempre, ed occorre allora fare un'ulteriore considerazione. Parte della critica tende, a ragione, a vedere la tragedia come divisa in blocchi indipendenti e relativamente autonomi (lo stesso Rodighiero 2004, pp. 218 ss.); credo tuttavia che il mancato incontro fra i due personaggi, così come il mancato dialogo, sia l'unica soluzione possibile in una tragedia basata nell'incapacità di leggere i segni, siano essi oracoli, avvenimenti del passato, verità celate. È anzi proprio in questo mancato incontro che possiamo vedere l'unità della tragedia, ovvero nel fatto che, pur non incontrandosi, Deianira ed Eracle condividano lo stesso destino: mortale e, dunque, non accessibile alla conoscenza umana.

Si impone, inoltre, un'ultima considerazione. Nell'episodio finale (vv. 1044-1278), che vede Eracle protagonista, l'eroe mitico si mostra in tutta la sua brutalità: urla vendetta contro la moglie, ordina al figlio di sposare Iole e preparargli il rogo sull'Eta, senza mostrare comprensione di fronte alle rimostranze di Illo. Il famoso eroe mitico si mostra nelle *Trachinie* al suo più basso livello: agonizzante, straziato dal dolore; Silk (1985, p. 12) sottolinea come tale rappresentazione rappresenti appieno la contraddizione insita nella natura sia umana sia divina dell'eroe.

Tuttavia, sebbene «the apotheosis of Heracles was certainly a familiar story in Sophocles' time»²⁸⁴, qui non avviene, come si può evincere dalle ultime parole pronunciate da Eracle e suo figlio (vv. 1259-1274):

analogo che si trova in *Alceste*, c'è motivo di credere che Sofocle abbia scritto il dramma dopo Euripide, nel 435 ca. Ho intenzione di approfondire tale tema attraverso un confronto più puntuale fra le due tragedie, dal momento che molti sono gli elementi concomitanti. Ho preferito, in questa sede, soffermarmi sull'analisi di altre questioni di ordine più prettamente drammaturgico. In generale, riguardo la datazione delle *Trachinie* rimando inoltre a Easterling 1982 pp. 19 ss.

²⁸⁴ Cfr. Easterling 1982, p. 17.

Ηρ. ἄγε νυν, πρὶν τήνδ' ἀνακινήσαι
νόσον, ᾧ ψυχὴ σκληρὰ, χάλυβος (1260)
λιθοκόλλητον στόμιον παρέχουσ',
ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον
τελεοῦσ' ἀεκούσιον ἔργον.

Υλ. αἶρετ', ὀπαδοί, μεγάλην μὲν ἐμοὶ
τούτων θέμενοι συγγνωμοσύνην,
μεγάλην δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην
εἰδότες ἔργων τῶν πρᾶσσομένων,
οἱ φύσαντες καὶ κληζόμενοι
πατέρες τοιαῦτ' ἐφορῶσι πάθη.
τὰ μὲν οὖν μέλλοντ' οὐδεὶς ἐφορᾷ, (1270)
τὰ δὲ νῦν ἐστῶτ' οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν,
αἰσχρὰ δ' ἐκείνοις,
χαλεπώτατα δ' οὖν ἀνδρῶν πάντων
τῷ τήνδ' ἄτην ὑπέχοντι.

Er.: Su, prima di svegliare ancora
la malattia, anima mia dura,
procurandoti un morso
d'acciaio per la bocca – che la serri
come una pietra –, smetti
ogni grido, compiendo con gioia
un'azione che non è stata una scelta.

Π.: Sollevalo, compagni, e accordatemi
una grande indulgenza,
constatando la grande indifferenza
degli dei per quanto sta accadendo:
sono loro ad aver generato,
ad essere chiamati “padri”,
e osservano dall'alto pene tali!

Certo nessuno vede il futuro,
però questo presente
se a noi dà compassione,
agli dei dà vergogna,
ed è la cosa più dura
per lui che sta subendo
questa rovina.

Eracle è morto, gli dei sono indifferenti. A conclusione del dramma, Sofocle insiste sulla natura umana dell'eroe rendendolo, per l'unica volta nella nostra indagine, davvero tragico.

3.3 Ovidio e Seneca: l'importanza delle fonti latine

Se, per quanto riguarda Alceste, le fonti latine non hanno ampiamente trattato l'avventura del personaggio, ben diversa è la sorte dell'Eracle tragico, che trova nella letteratura latina attestazioni importanti al fine della nostra indagine. Infatti, come sostiene Stafford (2012, p. 17) «Roman writers took Herakles up as part of the whole package of Greek culture that influenced their work, so that he appears, for example, in Virgil's *Aeneid*, Ovid's *Metamorphoses*, and the literary tragedies of the younger Seneca». L'autore dal quale è necessario partire è Ovidio e il primato gli spetta per due ragioni: in primo luogo, si è già accennato all'importanza che tale autore riveste all'interno della storia dell'opera, sin dalla nascita del genere; in secondo luogo, grazie al personaggio di Eracle potremo verificare come tale intermediario latino abbia effettivamente un ruolo peculiare nella librettistica, in particolare nel Seicento.

La seconda, è una ragione prettamente cronologica. Infatti, l'eroe tragico delle *Trachinie* appare per la prima volta nella letteratura latina proprio in due lavori di Ovidio, precisamente *Heroides IX* e *Metamorphoses IX*, ed entrambe le opere sono «clearly indebted to Sophokles' *Women of Trachis*»²⁸⁵. Il fatto che si possa supporre una chiara

²⁸⁵ Cfr. Stafford 2012, p. 98.

derivazione dal modello sofocleo, non è certo operazione scontata; infatti, come sottolineato da M. Wright nella sua indagine circa la ricezione di Sofocle nell'antichità, «if Sophocles' plays remained well known and widely admired throughout antiquity, it is natural that they should have been used as models for later Greek and Roman poets». Sebbene sia spesso possibile individuare una influenza di Sofocle in diversi testi, «it is frustrating that in most cases we are not in position to make direct comparison between the source text and its adaptation, since either one or both are lost»²⁸⁶. Tuttavia, per quanto riguarda i due componimenti ovidiani, si possono rintracciare più punti di contatto con la tragedia analizzata, soprattutto se si prende in considerazione la nona delle lettere scritte da eroine, in questo caso Deianira.

Non mi soffermerò sull'intero corpus delle lettere, composto intorno al 25 e 16 a. C., se non per sottolineare come ci troviamo all'interno di un genere nuovo, ovvero non tragico: il genere elegiaco. Tale assunto, forse scontato, è fondamentale per sottolineare sin da ora che il materiale tragico verrà naturalmente drammatizzato e modificato anche a seconda del suo genere di arrivo, come sostiene in apertura del suo commento alla epistola S. Casali (1995, p. 13), che scrive: «le *Heroides* sono in primo luogo transcodificazioni di testi: il loro senso sta negli effetti che nascono dalla traduzione di testi epici o tragici o comunque 'altri' nel codice elegiaco». Tali «effetti», come li definisce lo studioso, sorgono dunque proprio in virtù di questa transcodificazione, per la quale è necessario tenere a mente sia il genere di partenza sia quello finale, ovvero che «l'epistola di Deianira è una riscrittura delle *Trachinie* di Sofocle: senza tenere conto di tale fatto non si può capire il senso dell'opera»²⁸⁷. È naturalmente difficile ridurre a Sofocle la sola fonte utilizzata da Ovidio in questa riscrittura, come evidenziato da H. Jacobson nel suo monumentale commento al corpus delle lettere²⁸⁸, nel quale lo studioso mette in luce come si debba necessariamente assumere che Ovidio utilizzi più di una fonte, dal momento che «over and over we are faced with mythic material that is

²⁸⁶ Cfr. Wright 2012, p. 592.

²⁸⁷ Cfr. Casali 1995, p. 13.

²⁸⁸ Si rimanda a Jacobson 1974, pp. 228-42 per il commento all'intera epistola; circa il tema della transcodificazione elegiaca nelle *Heroides* si veda invece Barchiesi 1987.

manifestly not Ovidian invention but which has no place in the *Trachinie*»²⁸⁹. A sostegno della sua tesi, Jacobson riporta alcuni esempi, quali i vv. 139-40, nei quali sarebbe descritta la rottura del corno di Acheloo da parte di Ercole, il riferimento al servizio presso Onfale, che secondo lo studioso viene solo menzionato nelle *Trachinie*, non offrendo dunque abbastanza materiale e infine, la lista delle fatiche di Ercole che vengono menzionate, che sarebbe «sufficiently different from that in Sophocles to merit the conclusion that Ovid was going elsewhere for this material». Tuttavia, pur menzionando tali aspetti, Jacobson sottolinea come «the evidence is beyond contradiction that at the back of this letter stands the *Trachiniae*. Not merely in the movement of events, in the development of the “plot”, but in many thematic and verbal echoes»²⁹⁰. Al fine della nostra analisi, sarà proprio su tali «echoes» che ci concentreremo, o più precisamente, cercheremo di analizzare alcuni punti salienti dell’epistola per metterne in luce le differenze rispetto al dramma sofocleo. Tale operazione non sarà solo funzionale ad evidenziare come il materiale mitico venga recepito e rielaborato nel contesto della stessa antichità, ma anche e soprattutto per mettere in luce le caratteristiche del componimento latino, che sarà a sua volta fonte utile ad altri autori.

Cominciamo con il vedere come esordisce Deianira all’inizio della sua lettera indirizzata a Ercole (vv. 1-12)²⁹¹:

Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris,
 Victorem victae succubuisse queror.
 Fama Pelasgiadas subito pervenit in urbes
 Decolor et factis infitianda tuis,
 Quem numquam Iuno seriesque immensa laborum (5)
 Fregerit, huic Iolen imposuisse iugum.
 [...]
 Plus tibi quam Iuno, nocuit Venus: illa premo (11)
 Sustulit, haec humili sub pede colla tenet.

²⁸⁹ Cfr. Jacobson 1974, p. 236-7.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Per il testo e la traduzione si veda l’edizione di Rosati 1989.

Mi compiaccio che Ecalia si aggiunga ai nostri titoli di gloria; ma che il vincitore abbia ceduto alla vinta, lo deploro. È giunta d'improvviso, alle città pelasge, una notizia sconveniente e che le tue azioni dovrebbero smentire: che colui che mai Giunone e l'infinita serie di fatiche hanno spezzato, lo ha soggiogato Iole.

[...]

Più di Giunone a te ha nuociuto Venere; quella opprimendoti ti ha innalzato, questa tiene il tuo collo sotto il suo piede che umilia.

Sin dai primi versi è possibile notare come Eracle, l'eroe tragico che abbiamo lasciato nel dramma sofocleo, si sia trasformato in Ercole, personaggio elegiaco: egli è vincitore di una città, ma vinto da colei che ha reso prigioniera, eroe mai sconfitto nelle dodici fatiche, eppur soggiogato da Iole, nemico giurato di Giunone, ma sconfitto definitivamente da Venere. All'interno di questa invettiva, che ha come bersaglio Iole, nominata immediatamente al v. 6, Deianira si lascia andare a una lunga digressione sulle precedenti amanti avute dal marito, per sottolinearne la negligenza nei suoi riguardi.

In particolare, Deianira sceglie di soffermarsi sull'episodio relativo alla permanenza del marito presso Onfale, regina di Lidia (vv. 53-54):

Una, recens crimen, referetur adultera nobis,

Unde ego sum Lydo facta noverca Lamo.

Ricorderò – è un'offesa recente – un'amante soltanto, che mi ha reso matrigna di Lamo di Lidia.

La narrazione di tale aneddoto, che ricopre un'ampia porzione di versi (53-118), è dettata da diverse ragioni. Innanzitutto, come dichiarato subito da Deianira, si tratta di una «offesa recente»: dunque essa è fresca nella memoria e vicina al tradimento al centro dell'epistola; inoltre, il racconto le consente di descrivere con accuratezza tutte le umiliazioni cui si sottopone Ercole quando è vinto da amore. Infatti, come sostiene L. Degiovanni (2019, p. 317) «la schiavitù dell'eroe presso la regina di Lidia – concepita

originariamente come una punizione per un delitto da lui compiuto – diviene in Ovidio, secondo la chiave di lettura elegiaca, supremo esempio di *servitium amoris* per la donna amata»²⁹²: come infatti si è potuto analizzare, nelle *Trachinie* (vv. 68 ss. e 248 ss.) l’episodio di Onfale è privo di qualsiasi connotazione erotico-sentimentale. È chiaro, invece, come all’interno di un componimento di natura elegiaca esso assuma tutt’altro significato, tale da modificare anche la caratterizzazione di Ercole stesso, che è infatti presentato in questa nuova veste attraverso il punto di vista di Deianira. Come mette in luce sempre Degiovanni (2019, p. 318) «il celebre *servitium* di Ercole presso la regina di Lidia è presentato [...] come un antecedente dell’attuale ‘sottomissione’ dell’eroe a Iole: il marito appare soggiogato dall’amore per la nuova amante tanto quanto lo era per quella precedente», ma con una ulteriore complicazione, ovvero che «la relazione con l’attuale paelex si consumerà sotto gli occhi stessi della moglie (119-122)».

Circa l’ingresso di Iole prigioniera, che si verifica ai vv.121 ss., è opportuno fare riferimento all’analisi effettuata da Pattoni (1991, p. 115), che ritiene dato critico pienamente acquisito che «le *Trachinie* di Sofocle, al di là degli apporti di una ricca e variegata tradizione mitografica e letteraria, hanno rappresentato per Ovidio il punto di riferimento privilegiato nella composizione della IX *Eroide*». La studiosa, infatti, si concentra in particolar modo su tale scena poiché rappresenta uno dei momenti in cui Ovidio entra più in contatto con il testo sofocleo. Si è già parlato nel capitolo precedente, relativo alla tragedia, di come la scena descritta da Sofocle ai vv. 307 ss. rappresenti la prima attestazione a noi giunta dell’incontro fra Deianira e la rivale; la lettura effettuata da Ovidio, se da una parte richiama alla mente del lettore il noto passo delle *Trachinie*, d’altra parte ne modifica profondamente il senso. Riporto di seguito i versi presi in esame da Pattoni (vv. 119-136)²⁹³:

Haec tamen audieram; licuit non credere fama,
et venit ad sensus mollis ab aure dolor. (120)

²⁹² L’episodio, con tale declinazione, è affrontato da Properzio nell’elegia III, 11 e anche in IV, 9 47-50. Si trova, inoltre, sempre in Ovidio in *Ars Amatoria* II, 209-232 e in *Fast.* II, 303 ss; in quest’ultima opera, tuttavia, vengono accentuati gli aspetti comici, come ad esempio lo scambio di vesti fra Ercole e Onfale.

²⁹³ Il testo e la traduzione sono quelli di Rosati 1989, pp. 200-1.

Ante meos oculos adducitur advena paelex,
 nec mihi, quae patior, dissimulare licet.
 Non sinis averti: mediam captiva per urbe,
 invitis oculis aspicienda venit.
 Nec venit incultis captarum more capillis, (125)
 fortunam vultu fassa †tegente† suam;
 ingreditur late lato spectabilis auro,
 qualiter in Phrygia tu quoque cultus eras.
 Dat vultum populo sublimis ut Hercule victo:
 Oechaliam vivo stare parente putes. (130)
 Forsitan et pulsa Aetolide Deianira
 Nomine deposito paelicis uxor erit,
 Eurytidosque Ioles atque Aonii Alcidae
 Turpia famosus corpora iunget Hymen.
 Mens fugit admonitu, frigusque perambulat artus, (135)
 et iacet in gremio languida facta manus.

Di questo, comunque, avevo sentito parlare; ma potevo non credere alle voci, e un dolore lieve, attraverso le orecchie, raggiunse i miei sensi; ma ora davanti ai miei occhi viene condotta una concubina straniera, e io non posso dissimulare le mie sofferenze. Tu non permetti che io distolga lo sguardo; la prigioniera attraversa la città e i miei occhi, loro malgrado, devono guardarla. Né viene coi capelli incolti, alla maniera delle prigioniere, confessando nel volto... la sua condizione; avanza, rifulgente attorno per il molto oro, abbigliata come anche tu lo eri in Frigia. Mostra il volto alla folla, altera come se Ercole fosse stato vinto: penseresti che Ecalia stia ancora in piedi, e che suo padre viva. Forse anche, una volta cacciata l'Etolide Deianira, deporrà il nome di concubina e sarà moglie, e un vergognoso imeneo unirà i corpi impudichi di Iole, figlia di Eurito, e dell'Aonio Alcide. Mi viene meno la mente, al pensiero, e un gelo mi percorre le membra, e la mano mi giace inerte in grembo.

Si è già visto che l'epistola si apre con la notizia di Ercole vincitore e vinto: il figlio di Giunone è stato soggiogato da Iole e Deianira, nell'udire la notizia, la definisce

«fama decolor» (vv. 3-4). Sempre di «famae», ovvero notizie che le erano arrivate alle orecchie, Deianira parla nei primi versi presi qui in esame, riferendosi proprio alla permanenza di Eracle presso Onfale; tuttavia, nel caso di Iole, non è solo una voce ad essere giunta: come già si è anticipato, la presenza della prigioniera diviene reale.

La Deianira ovidiana si differenzia dal personaggio sofocleo anche in questo frangente: ella sembra infatti informata circa l'identità della prigioniera fin dal primo ingresso di Iole. Come sottolinea infatti Pattoni (1991, p. 131) la Deianira di Ovidio «non partecipa della tensione conoscitiva che caratterizza l'eroina sofoclea, dichiara anzi di preferire una situazione di verità parziale [...] alla limpidezza dell'evidenza, che non lascia margine alla dissimulazione [...]: essa, dunque, soffre per essere costretta a vedere». Se infatti le infedeltà passate erano solo una voce, cui la regina poteva non dare ascolto, in questo caso viene sottolineato come ella non possa evitare di vedere uno spettacolo di cui avrebbe volentieri fatto a meno (v. 123, «non sinis averti»): l'arrivo della prigioniera che attraversa la città.

È la descrizione che Ovidio fa della stessa Iole a porre un forte discrimine rispetto alla narrazione della vicenda che abbiamo visto rappresentata in Sofocle. Se, come abbiamo analizzato, a caratterizzare Iole nel dramma greco è il silenzio, un silenzio che si fa tutto drammatico e che è teso a sottolineare la sua condizione di prigioniera, consapevole della tragicità del suo destino ben più di quanto non lo sia la stessa Deianira del suo, ecco che la situazione cambia completamente.

Come messo in luce sempre da Pattoni (1991, p. 135), il modo in cui incede la Iole ovidiana «è del tutto analogo a quello di un'altezzosa regina, con totale ribaltamento della situazione drammatica presente in Sofocle, dove essa, inizialmente confusa fra le altre prigioniere [...] appare sventurata fra le sventurate». Deianira, nel descrivere Iole incedere, si sofferma dunque sul suo aspetto regale, sull'atteggiamento tutt'altro che remissivo; si impongono a questo punto due considerazioni. Anzitutto è bene sottolineare, poiché lo si è dato sinora per scontato, che a descrivere Iole è la stessa Deianira e l'osservazione non è banale, in quanto evidenzia una delle necessarie modifiche drammaturgiche richieste dal genere: c'è in questo contesto letterario la sola voce narrante di Deianira e viene dunque meno lo scambio dialettico che si verificava sulla scena del

dramma greco²⁹⁴. Come sottolinea Pattoni, «il risultato di una tale riduzione monologica della vicenda drammatizzata attraverso il dialogo alla soggettività elegiaca è una caratterizzazione di Iole assai lontana dalla versione sofoclea» e, pertanto, «al centro della rappresentazione è la vicenda mitica quale si riflette nello specchio deformante dell'animo dell'eroina»²⁹⁵. Tuttavia, l'animo di Deianira, unica voce narrante, riflette anche un'altra voce, quella dello stesso Ovidio, ovvero del modo in cui l'autore decide di narrare la vicenda già rappresentata da Sofocle.

Secondo L. Delvigo (1990, p. 157), infatti, nella caratterizzazione di Iole «Ovidio va ben al di là di una semplice divergenza: secondo una concezione metaletteraria dell'intertestualità, la sua protagonista *nega* quello che appariva come verità scenica nella rappresentazione di Sofocle». La Deianira ovidiana, infatti, nel descrivere Iole che incede sola – e non più accompagnata da un corteo di donne nella sua stessa condizione – con atteggiamento altero e superbo, «non sta affatto scartando una astratta possibilità, ma vuole piuttosto polemicamente *smentire* ciò che il lettore aveva imparato da Sofocle»²⁹⁶. In particolare, la studiosa si sofferma sulla negazione con cui inizia il verso 125: «*nec venit*», che implicherebbe proprio «'non come si dovrebbe vedere sulla scena di Sofocle' (e come dovrebbe fare ogni schiava che non si ribella alla sua condizione)»²⁹⁷. L'analisi condotta dalla studiosa troverebbe una conferma anche nell'osservazione fatta circa il problema testuale che si presenta al v. 126:

fortunam vultu fassa †tegente† suam.

Secondo Delvigo – e concorda con tale analisi anche Pattoni²⁹⁸ – nella *crux* si dovrebbe vedere proprio il silenzio di Iole, l'elemento che, come abbiamo già visto, più di qualsiasi altro, caratterizzava il personaggio sofocleo. La congettura, inizialmente proposta dall'umanista Melissus, risolverebbe il problema testuale nel seguente modo:

²⁹⁴ Cfr. Pattoni 1991, p. 121.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Cfr. Delvigo 1990, p. 158.

²⁹⁷ Cfr. Delvigo 1990, p. 159.

²⁹⁸ Si veda, nel saggio citato (Pattoni 1991) pp. 142 ss., il paragrafo 3. *Nota testuale*.

fortunam vultu fassa tacente suam.

Leggendo i vv. 125-6 con tale congettura, possiamo immaginare la Deianira ovidiana suggerirci che «Iole non ha per niente l'atteggiamento della schiava prigioniera, quel volto umiliato che senza bisogno di parole – forse anzi proprio con un silenzio annichilito – riconosce la condizione del vinto»²⁹⁹. È evidente che la descrizione di Iole, dunque, è dettata anche da ragioni funzionali, ovvero, per seguire l'argomentazione di Delvigo (1990, p. 160), è necessario che Iole appaia completamente diversa da quella descritta da Sofocle, dunque vincitrice e non vinta, superba e non indifesa, rivale e non vittima «per dare plausibilità psicologica a una risoluzione estrema come il ricorso all'insidioso filtro di Nesso». La gelosia provata dalla Deianira ovidiana è lecita, fondata su basi rese quasi plastiche dalla sua descrizione: ciò giustifica dunque il suo gesto estremo, che è qui nell'epistola solo menzionato per il suo esito. Infatti, rispetto alla struttura drammaturgica propria della tragedia, Pattoni (1991, p. 123) evidenzia come «i limiti imposti alla forma epistolare inducono Ovidio a isolare innanzi tutto i due momenti critici della vita dell'eroina, da una parte l'arrivo di Iole [...], dall'altra la notizia sugli effetti esiziali della tunica, con il conseguente proposito di suicidio».

Occorre tuttavia sottolineare un ultimo aspetto, che ci permetterà di passare all'altra opera di Ovidio in cui viene ripresa la vicenda di Deianira ed Ercole. L'epistola IX ci offre la descrizione di Deianira quando ella ha già consegnato a Ercole la veste intinta del sangue di Nesso; anche alla luce di ciò è possibile sostenere quanto riportato all'inizio di questa analisi, ovvero che Deianira è già a conoscenza della figura di Iole: la «fama» si palesa davanti ai suoi occhi, nella personificazione della altezzosa prigioniera. È proprio da tale incontro che si scatena in Deianira la gelosia: nel vedere la donna che, prigioniera, ha però vinto sui sentimenti dell'amato, la regina non può che mettere in discussione il suo matrimonio, poiché è preoccupata dal ruolo che ha in quanto moglie di Ercole.

Come infatti mette in luce Degiovanni (2018, p. 219), se nelle *Trachinie* la regina non è preoccupata dal fatto che Eracle possa ripudiarla e teme, semmai, di rimanere sua

²⁹⁹ Cfr. Delvigo 1990, p. 160.

moglie solo nominalmente (vv. 550.551) «è invece la Deianira dell'*Eroide* ovidiana a ventilare l'ipotesi del proprio ripudio e del matrimonio di Ercole con Iole» e a porre dunque l'accento sul suo statuto di moglie.

L'importanza di tale scarto rispetto al modello sofocleo è evidenziata da Jacobson (1974, p. 241), il quale, a proposito della Deianira ovidiana, sottolinea che «it is the familial and legal connection that she wants, as is also implied in her backhanded splaps at Hercules' other intrigues [...]. Her concern is with her status as *Herculis uxor*». Tale caratteristica di Deianira la renderebbe unica da tutte le altre descritte, in quanto «this is a Deianira created out of the peculiar circumstances generated by marriage to a superhero, whose identity has perforce been subsumed by his, whose individuality finds expression only in his, whose very self exists only in his»³⁰⁰.

Nel delineare tale ritratto, Jacobson contrappone la Deianira di Ovidio alle 'altre Deianire', «the violent and jealous wife of the *Metamorphoses* and the *Hercules Oetaeus*» e «Sophocles' gentle, loving, and concerned wife, afflicted by Hercules' disloyalty to her»³⁰¹. Si può forse aggiungere che, per quanto la Deianira ovidiana si differenzi dalle altre, è proprio ciò che la rende diversa ad essere alla base di alcune caratterizzazioni successive: come infatti illustra Degiovanni (2018, p. 219) «questo stesso timore [cioè la paura di essere ripudiata] è alla base della violenta reazione della Deianira dell'*Hercules Oetaeus*, che nell'Atto II pianifica addirittura di uccidere Ercole e/o la rivale Iole nel giorno del loro matrimonio, su modello della *Medea* di Seneca». Ci occuperemo della versione senecana successivamente.

In seguito alla analisi condotta, credo sia necessario considerare la gelosia come caratteristica anche della Deianira ovidiana; certo, una gelosia che ha un fondamento, o meglio, che è necessaria a giustificare il gesto che ella ha compiuto in un tempo precedente la stesura dell'epistola. Tuttavia, è innegabile sottolineare una profonda divergenza rispetto sia all'altra versione di Ovidio, che vedremo ora, sia alla Deianira dell'*Hercules Oetaeus*. Procediamo per ordine, analizzando alcuni aspetti delle *Metamorfosi IX*.

³⁰⁰ Cfr. Jacobson 1974, p. 242.

³⁰¹ *Ibid.*

L'indagine proseguirà per ora nella direzione di Deianira, per mettere in luce come Ovidio caratterizzi la donna e, in generale, la vicenda inerente Ercole e Iole, all'interno di questa altra sua opera; si procederà poi offrendo qualche altro spunto circa l'intera rappresentazione di Ercole offerto nel libro IX, per delineare alcuni punti fondamentali alla ripresa dello stesso nella librettistica.

Come evidenziato da Pattoni (1991, p. 149), rispetto ad *Heroides IX* «un primo elemento che differenzia questa seconda versione mitica consiste nell'omissione di ogni scena d'incontro fra Deianira e Iole»; riporto di seguito i vv. 136-58³⁰² relativi al motivo mitico trattato anche in *Trachinie*:

Victor ab Oechalia Ceneo sacra parabat
vota Iovi, cum fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas, quae veris addere falsa
gaudet et e minimo sua per mendacia crescit,
Amphitryoniaden Ioles ardore teneri.
Credit amans, venerisque novae perterrita fama
Indulsit primo lacrimis flendoque dolorem
Diffudit miseranda suum, mox deinde «Quid autem
Flemus?» ait. «Paelex lacrimis laetabitur istis!
Quae quoniam adveniet, properandum aliquidque
Novandum est,
dum licet et nondum thalamos tenet altera nostros.
Conquerar an sileam? Repetam Calydonam morerne?
Excedam tectis an, si nihil amplius, obstem?
Quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem
Forte paro facinus, quantumque iniuria possit
Femineusque dolor, iugulata paelice testor?»
Incursus animus varios habet: omnibus illis
Praetulit imbutam Neseo sanguine vestem
Mittere, quae vires defecto reddat amori,

³⁰² Per il testo e la traduzione cfr. Marzolla 1979, pp. 348-51.

ignaroque Lichae, quid tradat, nescia luctus
ipsa suos tradit, blandisque miserrima verbis,
dona de tilla viro, mandat. Capit inscius heros
induiturque umeris Lernaee virus echidnae.

Tornando vincitore da Ecàlia, egli [Erocole] si accingeva a fare un sacrificio di ringraziamento a Giove Cnèo: la Fama ciarliera, che gode a mescolare il falso al vero e che partendo da un nulla si dilata per le sue stesse menzogne, lo percorse e recò alle tue orecchie una voce, o Deianira: l'Anfitrioniade si è invaghito di Iole!

Deianira, innamorata, ci crede, e atterrita dalla notizia di quel nuovo amore, dapprima si abbandona al pianto e sfoga, poverina, il suo dolore con fiotti di lacrime. Ma dopo un po': «Perché poi piango? – dice. – Queste lacrime faranno soltanto piacere alla mia rivale, e dato che presto essa arriverà, devo sbrigarmi a inventare qualcosa, fintanto che sono in tempo, fintanto che questa intrusa non occupa ancora il mio letto. Devo fare una scenata o tacere? Tornarmene a Calidone o restare qui? Andarmene di casa o, se non c'è di meglio, opporre resistenza? E se invece, ricordandomi di essere tua sorella, o Meleagro, preparassi una vendetta tremenda e dimostrassi che cosa può fare una donna offesa e incollerita, sgozzando la rivale?»

L'animo si slancia in varie direzioni. E tra tutte le soluzioni, essa sceglie di mandare ad Erocole la veste intrisa del sangue di Nesso, perché ridia forza all'amore languente, e senza sospettare che con ciò rovinerà se stessa, la affida a Lica, il quale a sua volta non immagina che cosa essa gli affidi, incaricandolo con miti parole, sventurata, di consegnare quel dono al marito. Erocole, ignaro, prende la veste, e infilandosela si ammanta di veleno del mostro di Lerna.

Se in *Heroides* IX l'apparizione di Iole si contrappone proprio a quelle «famae» cui non prestare attenzione, come sottolinea Pattoni (1990, p. 150) «qui è la sola *fama loquax* (v. 137) che, giungendo all'orecchio di Deianira (*ad aures* v. 137; cfr. *ab aure Her.* IX 120), scatena in lei il dolore e la gelosia, fino a farle battezzare l'idea di sgozzare la rivale, punendo l'offesa con un delitto 'da forte' (*forte...facinus* v. 150)»; secondo la studiosa, tale caratterizzazione allontanerebbe la Deianira delle *Metamorfosi* sia da quella sofoclea sia da quella descritta nella nona epistola.

Deianira viene, in questi versi, dipinta come una donna innamorata (v. 141 «credit amans») che alla sola notizia dell'innamoramento di Ercole per Iole si lascia andare allo sgomento e alla disperazione. Soffermandoci sul monologo in cui la donna si domanda come sia più opportuno affrontare la situazione, non stupisce la definizione che ne aveva dato Jacobson (1974, p. 241): «violent and jealous wife». È solo in questo passo che viene menzionata la parentela con Meleagro, personaggio di cui Ovidio aveva parlato nel libro VIII. Infatti, come scrive Anderson (1972, p. 427) nel commento al testo «the last thought which Ovid places in Deianira's mouth is that of violent revenge on Iole. Remembering how violently Meleager had behaved when his beloved Atalanta was insulted (cf. 8.437 ff.), she considers performing a brave exploit and cutting Iole's throat».

Tuttavia, tale piano è solamente dettato dal momento di sconforto: la decisione presa è quella che ben conosciamo sin dalle *Trachinie*, ovvero l'invio della tunica tramite Lica, ma con una piccola innovazione. In *Met. IX* 131-3 è proprio Nesso a dare a Deianira la veste già intrisa del suo sangue (vv. 131-3: «Excipit hunc Nessus; “Neque enim moriemur inulti” / secum ait, et calido velamina tincta cruore / dat munus raptae velut irritamen amoris»). Nel momento in cui la veste viene consegnata, Deianira esce di scena: Pattoni (1990, p. 151) evidenzia come «la morte dell'Alcide rappresenta ora il vero oggetto dell'interesse di Ovidio, il quale, proseguendo rispetto al punto in cui la nona *Eroide* s'interrompeva, continua il racconto mitico con la dettagliata rappresentazione delle sofferenze dell'eroe». Quindi, sempre secondo la studiosa, se nella epistola il focus, tutto soggettivo, era incentrato su Deianira nel momento successivo all'invio della veste, nel passo delle *Metamorfosi* Ovidio si concentra sul personaggio fino al momento della consegna della stessa; in particolare, «l'omissione di un qualsiasi riferimento al suicidio appare piuttosto atipica, e si giustifica solo con la conoscenza del mito che Ovidio presuppone nel lettore»³⁰³. Oltre a ciò, la diversa prospettiva rispetto alla quale si riprende e sviluppa la vicenda è dovuta al fatto che la narrazione viene adattata a seconda del genere: nella lettera «è condotta dal punto di vista del personaggio femminile ed analizza i riflessi che le grandi vicende del mito hanno sul piccolo mondo di questa; nelle *Metamorfosi* [...] si ha di nuovo lo schiacciamento del polo del 'soggettivo' e il recupero

³⁰³ Cfr. Pattoni 1990, p. 152.

della dimensione eroica di Eracle»³⁰⁴.

Ponendo l'attenzione sull'importanza che ha il genere d'arrivo nella rielaborazione del materiale mitico, non stupisce che, seppure certamente descritta come gelosa, alla Deianira delle *Metamorfosi* venga riservato uno spazio ridotto rispetto a quella delle *Eroidi*, con l'omissione di dettagli che, in quest'ultimo componimento, sono invece fondamentali e funzionali allo stesso: si veda, ad esempio, la completa assenza dell'episodio della servitù di Ercole presso Onfale, che in *Her. IX* è funzionale allo sviluppo – tutto elegiaco – del tema del *servitium amoris*. Se, dunque, nell'epistola Deianira diviene protagonista perché l'intero componimento è costituito da una serie di lettere indirizzate da diverse eroine della mitologia ai loro amanti, il tema del nono libro delle *Metamorfosi*, fino al v. 271 ruota intorno ad Ercole e prosegue dal v. 273 fino al v. 323 con l'introduzione della figura di Alcmena, che narra alla nuora Iole, sposatasi con Ilio, le imprese del figlio insieme alle vicende del proprio passato.

È importante sottolineare ciò per comprendere in quale modo verranno letti e ripresi i due testi e di quale fortuna godranno e, a questo proposito, intendo soffermarmi ancora sulle *Metamorfosi*. Che i versi 1-323 siano incentrati soprattutto sulla figura di Ercole è dimostrato anche dalla suddivisione in vari nuclei narrativi individuata da Anderson: 1-92: Acheloo ed Ercole; 93-113: Ercole, Deianira e Nesso; 134-272: morte di Ercole; 273-323: Alcmena e la nascita di Ercole: Gàlantide³⁰⁵. Riprendendo dunque quanto detto da Pattoni riguardo la descrizione della scena di Deianira nel contesto di questo componimento, più che dire che «la morte dell'Alcide rappresenta *ora* il vero oggetto dell'interesse di Ovidio»³⁰⁶, si può forse affermare che al centro della narrazione di Ovidio vi sia una riscrittura della vicenda di Ercole e Deianira, nella quale gli eventi che vedono il semidio protagonista vengono ampliati rispetto alla trama di Sofocle e che, fra tali eventi, trova luogo anche la vicenda di Iole.

Se prendiamo ad esempio in considerazione la sezione 1-97, possiamo notare come Ovidio rielabori l'episodio del fiume Acheloo, corteggiatore di Deianira vinto da Ercole.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Cfr. Anderson 1972, sezione di commento al libro IX già citata.

³⁰⁶ Vedi *supra*.

Nelle *Trachinie* tale vicenda viene narrata dalla donna in apertura della tragedia (vv. 6-30). Sebbene i versi siano stati analizzati nel capitolo precedente, occorre sottolineare di nuovo che Deianira accenna alla lotta fra Eracle e Acheloo e alla sua liberazione dalle nozze con quest'ultimo in un contesto fortemente drammatico e carico di angoscia, ove si percepisce già che il matrimonio con Eracle, apparentemente sua fonte salvezza, sarà causa del suo tragico destino. Come invece evidenzia S. Mills (2017, p. 517) «Ovid's witty reimagining of the story conceptualizes Achelous as a love-lorn, highly articulate suitor who argues with Heracles over who is a more worthy son-in-law for Oeneus. His description of their combat is violent and humorous, almost cartoonish».

Deianira continua a essere un oggetto del desiderio anche nelle sezioni successive (vv. 93-272), fino ad arrivare alla scena che abbiamo analizzato precedentemente, ovvero quella dell'invio della tunica. Ciò che vale la pena specificare è che anche lo scontro di Eracle con il centauro Nesso viene ampiamente rielaborato da Ovidio; innanzitutto, occorre notare come, nella tragedia greca, l'episodio di Nesso sia raccontato da Deianira al Coro solo ai vv. 557-77, quando ella decide di svelare il suo piano per riconquistare l'amore di Ercole. Tale espediente drammaturgico ha naturalmente senso all'interno del tessuto tragico; Ovidio, invece, segue la storia di Ercole e Deianira rielaborando tutti gli episodi del mito.

Come si è visto a proposito dell'episodio di Acheloo, anche quello inerente a Nesso viene non solo ampliato, ma Ovidio «also adds slightly comic elements to the story so that his Heracles is a heroic buffoon who dives straight into the water rather than looking more strategically for the best place to cross to get to Deianeira»³⁰⁷. Vengono inoltre apportate alcune modifiche, come ad esempio il fatto che sia Nesso a consegnare la tunica già intrisa del veleno a Deianira, come si era evidenziato precedentemente.

Mi sono già soffermata sulla descrizione di Deianira; ciò che ha senso evidenziare in questa sede è piuttosto la rappresentazione della morte di Ercole: come sostiene Mills (2017, p. 517) nella sua analisi «Ovid's account of the hero's resulting agonies is spectacular, and intensifies and lengthens the account of his Sophoclean original. In a great speech, he [...] recapitulates all his labours». In particolare, la studiosa sottolinea

³⁰⁷ Cfr. Mills 2017, p. 517.

come l'eroe si soffermi sulle sue imprese meno conosciute (vv. 182–98), mentre nelle *Trachinie* ad essere ricordate erano state solo le canoniche fatiche (vv. 1090-1110)³⁰⁸.

L'episodio della morte di Ercole si conclude con Filottete che prepara la pira su cui bruciare l'amico morente, cui segue una innovazione narrativa. Infatti, come delineato da Stafford (2012, p. 99) «in order to reach Hercules' own metamorphosis, and justify the inclusion of the story, Ovid has to go beyond the point where *Women of Trachis* ends» e, quindi, questa nuova narrazione descrive Ercole «as being like a banqueter, reclining on his lionskin 'amongst the full winecups, crowned with garlands' (l.238), an image that immediately evokes the hero of comedy and of ritual»³⁰⁹. Infine, Giove gli concede l'apoteosi.

La sezione delle *Metamorfosi* 273-323 costituisce dunque un punto di passaggio imprescindibile per tutte le successive narrazioni: come scrive Rodighiero (2004, p. 41) «in generale furono molti gli autori antichi che ripresero ciò che nella tragedia di Sofocle lascia soltanto intuire nell'ultima scena senza definirne in alcun modo il valore "ultraterreno": la morte di Eracle sulla pira dell'Eta». Si impone a questo punto una considerazione: come si è visto nel capitolo relativo al dramma greco, Sofocle conclude la tragedia con la mera morte di Eracle, senza menzionarne l'apoteosi, proprio per accentuare la tragicità umana del personaggio. Nelle *Metamorfosi*, invece, si verifica l'apoteosi, ma Eracle viene dipinto nella sua veste 'comica': dopo una descrizione estremamente plastica dell'agonia, ecco l'eroe grottesco conosciuto dal pubblico. Se tale scelta può certamente essere dovuta allo stile con cui Ovidio rielabora i miti in tale contesto narrativo, mi pare che evidenzi anche quanto sostenuto da Silk (1985, 19) nel suo saggio, ovvero che è proprio la rappresentazione tragica dell'eroe sofferente a creare non poche incongruenze: «as a dangerous disturbing hero, he is avoided by tragedians. Comedy values disturbance; other genres can simplify it; but not tragedy». È forse per

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ Anche Mills 2017, p. 518 pone l'accento su questa rappresentazione di Eracle «settling down to sleep on the pyre as though drunk and sleepy at the end of a banquet». Anche alla luce della questione sulla rappresentazione 'comica' di Eracle di cui si è discusso riguardo *Alceste*, rimando a Galinsky 1972, 159–60.

questo che Ovidio, in un genere altro dalla tragedia, può appunto ‘semplificare’ la rappresentazione dell’eroe, facendo convivere l’apoteosi, propria della sua natura divina, con la sua caratterizzazione burlesca. Torniamo, tuttavia, alla portata della descrizione dell’apoteosi di cui parlava Rodighiero.

In particolare, si mostra debitore di Ovidio Seneca, che nell’*Hercules Oetaeus* accoglie la soluzione dell’apoteosi come finale; eppure, non è questo il solo motivo per cui l’autore latino dimostra di conoscere bene i modelli ovidiani. Tuttavia, Ovidio è solo una delle fonti prese in considerazione da Seneca, che, come sottolinea sempre Rodighiero, dimostra di rifarsi sia a Sofocle, sia ad un’altra tragedia senecana. l’*Hercules Furens*³¹⁰. È dunque evidente la natura intertestuale dell’opera, che, come sostiene Mills (2017, p. 518-9) mostra «a definite debt to Sophocles, but as a whole, it is highly intertextual, much longer, and shaped by contemporary Stoic principles concerning the importance of duty and endurance, especially regarding one’s own death».

Non è possibile svolgere in questa sede una analisi dettagliata della tragedia di Seneca, cui si dovrebbe dedicare un intero studio³¹¹; tuttavia, cercherò di mettere in luce almeno alcuni aspetti di rilevante interesse per l’indagine che stiamo conducendo.

Il primo aspetto che occorre mettere in luce riguarda il genere del componimento di Seneca che andremo ad analizzare: ci troviamo infatti al cospetto di un testo almeno formalmente drammatico³¹², rappresentativo del genere tragico a Roma. Dunque, una rinascita della tragedia.

Il corpus tragico senecano, infatti, è quanto di più completo pervenutoci a proposito dell’evoluzione della tragedia romana ed è costituito da nove *cothurnatae* (*Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Hercules Oetaeus*) e una *preaetexta*, l’*Octavia*, da molti critici definita spuria. Per quanto tutte le

³¹⁰ Cfr. Rodighiero 2004, p. 41.

³¹¹ Fra i vari aspetti che interessano la critica vi sono, fra gli altri, il problema dell’autenticità, il rapporto con la filosofia stoica e, ancora, il confronto con l’*Hercules Furens*: per tali questioni e per esaustività di indagine si rimanda all’introduzione e all’intero commento al testo a cura di Degiovanni (2017; la questione dell’autenticità, in particolare, è trattata alle pp. 3-83). Per un quadro generale sul trattamento della figura di Eracle in Seneca cfr. Galinsky 1982, pp. 167-85.

³¹² Mi propongo di approfondire in futuro la questione della rappresentabilità dei testi di Seneca.

tragedie menzionate constino più o meno di un migliaio di versi, quella che prenderemo in considerazione, ovvero l'*Hercules Oetaeus*, costituisce una evidente eccezione: come, infatti, evidenzia Guastella (2006, p. 107), è «una tragedia di insolita prolissità, che arriva quasi a duemila versi». Si può forse dire che tale prolissità sia acuita anche dalla forma drammatica che caratterizza le tragedie di Seneca: esse, infatti, «presentano vicende in cui l'azione è assai ridotta, mentre abbondano lunghi monologhi e scene statiche»³¹³.

Questo elemento è evidenziato anche da Mills (2017, p. 519), che sottolinea come «the flavour of Senecan drama is very different from that of Greek tragedy, as each scene stands on its own and consistency of characters between scenes is not considered important». La staticità delle scene, autonome le une dalle altre, mette in luce anche il diverso modo di raffigurare i personaggi che, traducendo quanto detto dalla studiosa, non sono descritti secondo un principio di coerenza che li vede evolversi nelle diverse scene, ma sono figure autonome e, come evidenzia Guastella (*ibid.*) «la loro psicologia viene costruita davanti ai nostri occhi tramite la lunga e meticolosa descrizione che gli stessi eroi ci offrono, in estesi monologhi, dei propri misfatti». Appare dunque fin da ora evidente come Seneca rielabori i temi della mitologia greca non tanto rifacendosi allo specifico modello della tragedia attica, quanto piuttosto ideando «originali rivisitazioni di storie quasi sempre incentrate sull'esplosione di passioni esasperate o sulla caducità della *fortuna* e del potere assoluto»³¹⁴.

È in questo contesto, quindi, che assistiamo alla rappresentazione della vicenda di Ercole e Deianira: se tema prediletto dell'autore latino sono le passioni esasperate, possiamo immaginare sin da ora che la gelosia della donna, già trattata a proposito delle altre fonti latine prese in esame, fornirà ampio materiale di elaborazione. Tuttavia, se il sentimento della gelosia risulterà essenziale nella caratterizzazione di Deianira, anche il personaggio di Eracle – come si evince sin dal titolo – verrà trattato in modo differente dal suo antecedente sofocleo, ovvero enfatizzandone il destino che si verifica sul Monte Eta: l'apoteosi.

La tragedia, a differenza delle *Trachinie* di Sofocle, si apre infatti con il personaggio

³¹³ Cfr. Guastella 2006, p. 107.

³¹⁴ *Ibid.*

di Ercole, un personaggio, come lo definisce D. Averna nel suo commento al testo, «a metà strada tra l'umano e il divino, tutto proteso verso l'apoteosi»³¹⁵. Infatti, l'eroe, in questi primi versi della tragedia (1-103) narra della portata delle sue imprese per far richiesta al padre di quanto gli spetta: egli «avanza i suoi diritti genetici, in quanto figlio di Zeus, di assurgere alla condizione divina, lasciando le spoglie umane che non gli si addicono»³¹⁶.

Riporto di seguito alcune sezioni dei versi menzionati per rendere più chiaro quanto detto³¹⁷:

Sator deorum, cuius excussum manu
utraeque Phoebi sentiunt fulmen domus,
secure regna: protuli pacem tibi,
quacumque Nereus porrigi terras uetat.
Non est tonandum; perfidi reges iacent, (5)
saeui tyranni. Fregimus quidquid fuit
tibi fulminandum. Sed mihi caelum, parens,
adhuc negatur? Parui certe Ioue
ubique dignus teque testata est meum
patrem nouerca. Quid tamen nectis moras? (10)
Numquid timemur? Numquid impositum sibi
Non poterit Atlas ferre cum caelo Herculem?
Quid astra, genitor, quid negas?
[...]
Quis astra natus laudibus meruit suis (97)
Ex te et nouerca? Quem tuli mundum peto.
Sed tu, comes laboris Herculei, Licha,
perfer triumphos, Euryti uictos lares (100)
stratumque regnum uos pecus rapite ocuis
qua templa tollens ora Cenaei Iouis

³¹⁵ Cfr. Averna 2002, p. 137.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Per il testo e la traduzione faccio riferimento ad Averna 2002.

austro timendum spectat Euboicum mare.

Padre degli dei, il fulmine scagliato dalla tua mano
Lo sentono entrambe le case d' Apollo (Oriente e Occidente)
Regna senza preoccupazioni: ho divulgato per te la pace
Dovunque Nereo impedisce alle terre di estendersi.
Non è più necessario tuonare; i perfidi re
I crudeli tiranni sono morti. Ho piegato qualunque cosa
Il tuo fulmine avrebbe dovuto colpire. Ma mi è ancora negato il cielo, o padre?
Certo mi sono mostrato dovunque degno di Giove
E che tu sei mio padre lo ha dimostrato
La matrigna. Perché tuttavia frapponi indugi?
Suscito forse paura? Forse Atlante non potrà sostenere
Insieme con il cielo Ercole posto su di lui?
Perché padre, perché mi neghi le stelle?
[...]
Chi, nato da te e dalla mia matrigna, ha meritato il cielo
Con la sua gloria? Quel cielo che ho portato io chiedo.
Ma tu, Lica, compagno delle fatiche di Ercole,
va ad annunciare i trionfi, che la casa di Eurito
è stata vinta e abbattuto il suo regno. Voi conducete in fretta il bestiame
là dove la costa su cui si innalza il tempio di Giove Ceneo
guarda il mare di Eubea, terribile per l' Austro.

Ercole, quindi, enumerando tutte le prove in cui si è distinto, rivendica quanto gli spetta: salire al cielo abbandonando sulla terra la sua parte umana. È possibile notare fin subito alcune fondamentali differenze nella caratterizzazione del personaggio, evincibili sin da questi primi versi. Come infatti sottolinea Stafford, se le *Trachinie* si aprivano con Deianira, questo cambiamento drammaturgico «makes our first sight of Hercules that of the victorious hero, as he lists many of his labours and other monster-slaying activities in support of his claim to a place in the heavens»³¹⁸. La presentazione dell'eroe mette infatti

³¹⁸ Cfr. Stafford 2012, p. 101.

in luce sia il suo lato eroico, sia, soprattutto, la sua natura divina, che troverà completa consacrazione nel finale. Ercole, infatti, al v. 103 esce di scena per ricomparire al v. 1.131, agonizzante, tuttavia, come afferma sempre Stafford, tale momento sarà «only just beyond the halfway-point of the extravagantly long play, and the action continues well past Sophokles' ending to encompass both Hercules' death and his apotheosis»³¹⁹.

Se del finale parleremo successivamente, può essere tuttavia interessante soffermarci ancora un momento sulla seconda – e ultima – entrata in scena dell'eroe. Il fatto che Ercole ricompaia nella tragedia solo nel momento della morte, pone la scelta drammaturgica di Seneca in apparente continuità con quella di Sofocle: anche l'Eracle del dramma greco entrava in scena in fin di vita, senza che lui e Deianira si fossero mai incontrati. Tuttavia, come evidenzia Mills (2017, p. 519) «as in Sophocles, the two never meet, but in notable contrast to Sophocles, Seneca is also specific that Hercules finds apotheosis at the end of his sufferings». Sebbene il pubblico non potesse avere sin dal prologo la certezza che Eracle sarebbe salito al cielo, d'altra parte Seneca mette fin da subito in luce tale possibilità, manifestata proprio dal desiderio del protagonista. Tale possibilità, inoltre, che, seppur negata nel dramma greco, doveva essere ampiamente conosciuta dagli spettatori: dunque, il sentore di un possibile lieto fine era percepibile fin dall'inizio del componimento.

Si impone, poi, una riflessione circa il mancato incontro fra i due personaggi. Si è trattato nel capitolo inerente alle *Trachinie* della portata di tale scelta drammaturgica che sarebbe, per citare nuovamente Rodighiero (2002, p. 45), «ciò che fa di questa tragedia un unicum». Tuttavia, anche nella versione senecana tale incontro è evitato: la ragione può risiedere in quanto detto all'inizio della nostra analisi, ovvero che non c'è una volontà di coerenza ed unione fra i vari personaggi, rappresentati di per se stessi. Ciò su cui però si vuole riflettere è che nessuno dei due drammi, né le *Trachinie* né l'*Hercules Oetaeus*, realizzano da un punto di vista drammaturgico ciò che sarà fondamentale per molte – tutte, possiamo dire – le rielaborazioni successive, dal momento «for many later adaptors the emotional possibilities inherent in having them meet are just too good to resist, and

³¹⁹ *Ibid.*

their meeting gives a greater unity to the action of the play as a whole»³²⁰. Lo vedremo bene per quanto riguarda le rielaborazioni operistiche del mito.

Torniamo alla nostra tragedia: Ercole ha comunicato che Eurito è stato sconfitto. Tale rivelazione doveva portare immediatamente lo spettatore alla vicenda di Iole, fatta prigioniera; ed ecco che, dopo l'intervento del coro, compare sulla scena al v. 173. La Iole rappresentata da Seneca rappresenta una vera e propria novità. Se infatti nell'analisi finora condotta sinora abbiamo constatato che ella rimane un personaggio silente, per la prima volta parla. Iole si lascia andare a un lamento carico di dolore, dove pare esprimere a voce ciò che il personaggio sofocleo lasciava intendere con il silenzio. Riporto di seguito alcuni versi esemplificativi dell'intera sezione dedicata a Iole (vv. 173-224):

At ego infelix non templa suis
Conlapsa deis sparsosue focos,
natis mixtos arsisse patres (175)
hominique deos, templa sepulcris:
nullum querimur commune malum.
Alio nostras fortuna uocat
Lacrimas, alias flere ruinas
 Mea fata iubent. (180)
Quae prima querar? Quae summa gemam?
Pariter cuncta deflere iuuat,
nec plura dedit pectora Tellus,
ut digna sonent uerbera fatis.
[...]
Quid uestra queror fata, parentes, (215)
quos in tutum mors aequa tulit?
mea me lacrimas fortuna rogat:
iam iam dominae captiua colus
 fusosque legam.
Pro, saeue decor formaque mortem

³²⁰ Mills 2017, p. 514.

Paritura mihi,
tibi cuncta domus concidit uni, (220)
dum me genitor negat Alcidae
atque Hercules socer esse timet.
Sed iam dominae tecta petantur.

Ma io infelice non lamento un male
Pubblico: che i templi sono caduti
Con i loro dei o i focolari dispersi,
che i padri siano bruciati insieme ai figli,
gli dei insieme agli uomini, i templi con i sepolcri.
Altrove la sorte chiama le mie
Lacrime, i miei fati mi ordinano di piangere altre rovine.
Di quali cose dovrei lamentarmi come prime? Di quali gemere come ultime?
Mi piace piangerle tutte nella stessa misura,
né la terra mi ha concesso più petti,
cosicché risuonino colpi degni del mio destino.
[...]
Ma perché lamento il vostro destino, o genitori,
che la morte equa ha portato al sicuro?
La mia sorte mi richiede lacrime:
ormai, ormai prigioniera, raccoglierò la canocchia
e i fusi di una padrona.
Oh crudele bellezza e aspetto che mi procurerà
La morte,
per te sola è caduta la casa,
mentre mio padre mi negava ad Alcide
e temeva di essere suocero di Ercole.
Ma ormai si raggiunga la casa della padrona.

Come sottolinea Degiovanni (2018, p. 218) nella tragedia di Seneca, quindi, «la novità principale è che nella prima sezione lirica si dà voce al lamento di Iole con una monodia in anapesti (173-224), che fa seguito al coro cantato dalle prigioniere di Ecalia».

Iole, quindi, si distaccherebbe dal corteo formato dalle altre schiave e «nell'incipit della monodia, dichiara l'unicità del proprio dolore (*nullum querimur commune malum*, 177), che è superiore a quello delle altre prigioniere»: ella ha perso tutto e, ad acuire il dolore, vi è la consapevolezza che «è lei stessa – cioè la sua bellezza, che ha acceso il desiderio di Ercole – la causa di tutto (219-223)». Mi sembra assolutamente condivisibile l'analisi di Degiovanni, che sottolinea come Iole si distacchi dalle altre prigioniere evidenziando l'unicità del suo dolore; sebbene quindi Averna traduca il v. 177 con «non lamento un male **pubblico**»³²¹, credo sia più opportuno pensare a «**comune**», proprio a sottolineare come la prigioniera si differenzi dalle altre. È certamente possibile ravvisare in ciò la scena dell'incontro fra Iole e la Deianira sofoclea, che individua subito la figlia di Eurito fra le altre prigioniere: nel capitolo dedicato al dramma greco, abbiamo sostenuto come ciò fosse da attribuirsi a un atteggiamento remissivo e – al contempo – visivamente scosso della principessa. Siamo dunque di fronte a una Iole completamente dimentica della rappresentazione che ne aveva dato Ovidio nelle *Heroides*, ove si presentava come nuova regina, altezzosa e in atteggiamento di sfida sia rispetto alla Deianira 'personaggio reale' della epistola, sia anche alla Deianira 'modello letterario' rovesciato da Ovidio.

A questo proposito, credo sia opportuno evidenziare quanto detto al v. 18: «iam dominae captiua colus fusosque legam»; infatti, se l'azione del filare era stata utilizzata nella IX *Heroides* come esempio di *servitium amoris* prestato da Ercole nella schiavitù presso Onfale, ecco che qui il topos viene ripreso in tutta la sua validità tragica e teso a evidenziare come Iole sia del tutto consapevole dell'unico ruolo che dovrà ricoprire: quello di prigioniera e, come tale, dovrà servire la padrona. Iole è dunque presentata da Seneca in tutta la sua innocenza, colpevole solo di essere bella (v-19).

Sebbene Iole sia ben lontana dal personaggio rappresentato da Ovidio, lo stesso non si può dire di Deianira che, come già si era accennato, è molto debitrice della sua rappresentazione elegiaca.

Il secondo atto della tragedia di Seneca è infatti incentrato sul dialogo fra Deianira, travolta dalla gelosia perché è giunta nella sua casa Iole, e la nutrice. Come evidenzia

³²¹ Traduzione che sembra seguire l'interpretazione di L. Herrmann, che rende *commune malum* con «calamités publiques», a sottolineare che Iole non si rifiuta di unire i suoi lamenti a quelli delle compagne.

Degiovanni (2016, p. 57), la nutrice «in linea con la funzione propria di questo personaggio nelle tragedie di Seneca (*Medea, Fedra, Agamennone*), cerca di arginare il furor della padrona e di portarla a un approccio più razionale alla situazione». Anche Mills (2017, p. 519) sottolinea come Deianira sia in balia delle emozioni, incapace di controllarle, tanto che «she alternates between calm (ll. 307–14) and rage (ll. 332–50; cf. ll. 233–53). In this, she resembles the Deianeira of the *Heroides* in expressing the uncontrolled passions anathema to Stoicism, whereas Heracles in his death masters both fear and pain» e ciò la renderebbe «less admirable than Heracles». Anche Stafford (2012, p. 100) sostiene che Ercole incarni in questa tragedia gli ideali della filosofia stoica e che siano particolarmente rilevanti per la caratterizzazione di entrambi i personaggi «Seneca's treatises *On Anger, On Clemency, and On the Brevity of Life* which discuss the merits of self-control, moderate government and fortitude in the face of death, major themes of the dramas». In realtà, per quanto gli studi sul rapporto fra le tragedie di Seneca e la filosofia stoica siano stati senz'altro prolifici³²², mi trovo concorde con quanto affermato da Degiovanni (2011, p. 518), per la quale «né il personaggio di Ercole del *Furens* né quello dell'*Oetaeus* possono infatti essere letti in modo del tutto coerente attraverso il filtro della filosofia stoica: sono entrambi personaggi tragici, ricchi di stratificazioni letterarie e connaturatamente complessi».

Quindi, sebbene la critica si sia soffermata a lungo sul tema del rapporto fra i drammi e le opere in prosa di Seneca, penso si possa riassumere la questione – anche alla luce delle brevi considerazioni fatte finora – con quanto sostenuto da Guastella nella sua analisi, ovvero che «il riscontro fra questi due versanti della produzione senecana rimane per lo più a livello di temi e principi estremamente generali»³²³. Infatti, più che richiamarsi ad una corrente filosofica precisa, le tragedie di Seneca «sembrano voler studiare quella zona oscura in cui gli esseri umani si spingono quando a guidarli è lo squilibrio delle passioni non dominate dalla razionalità»: ciò che sta più a cuore all'autore è

³²² Si vedano, ad esempio, il lavoro di O. Edert, *Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, diss. Kiel 1909, che è il primo studio sistematico dedicato a un'analisi comparata delle due tragedie in relazione alla filosofia stoica; inoltre, si rimanda agli studi di E. Ackermann *De Senecae Hercule Oetaeo*, 1907, pp. 323-428 e *Der leidende Hercules des Seneca*, 1912 pp. 425-471.

³²³ Cfr. Guastella 2006, p. 108.

«l'osservazione dettagliata e quasi maniacale dell'animo in preda alla tirannia delle passioni»³²⁴.

Del tutto in linea con questa analisi è, quindi, la descrizione di Deianira che viene fatta dalla Nutrice prima che la donna entri in scena (vv. 233-55):

O quam cruentus feminas stimulat furor,
cum patuit una paelici et nuptae domus!
Scylla et Charybdis Sicula contorquens freta
Minus est timenda, nulla non melior fera est.
Namque ut reluxit paelicis captae decus
Et fulsit Iole qualis innubis dies
Purisque clarum noctibus sidus micat,
stetit furenti similis ac toruum intuens
Herculea coniux; feta ut Armenia iacens
Sub rupe tigris hoste conspecto exilit
aut iussa thyrsus quatere conceptum ferens
Maenas Lyaeum dubia quo gressus ferat
Haesit parumper; tum per Herculeos lares
Attonita fertur, tota uix satis est domus:
incurrit, errat, sistit, in uultus dolor
processit omnis, pectori paene intimo
nihil est relictum; fletus insequitur minas.
Nec unus habitus durat aut uno furit
Contenta uultu: nunc inardescunt genae,
pallor ruborem pellit et formas dolor
errat per omnes; queritur implorat gemit.
Sonuere postes: ecce praecipiti gradu,
secreta mentis ore confuso exerit.

O quanto cruento furore spinge le donne,
quando una sola casa è aperta all'amante e alla sposa!

³²⁴ *Ibid*,

Scilla e Cariddi che sconvolgono il mare siculo
 Sono meno temibili, nessuna belva è peggiore.
 Infatti, appena risplendette la bellezza della prigioniera amante
 E Iole rifulse come un giorno senza nubi
 O come brilla una stella luminosa nella notte incontaminata,
 stette simile a una furia e con sguardo torvo,
 la moglie di Ercole; come una tigre armena,
 dopo aver partorito, giacendo sotto una rupe, visto il nemico, balza fuori,
 o come una Menade, che porta in grembo il furore di Lileo,
 costretta ad agitare il tirso, incerta dove volgere i suoi passi,
 si ferma per un po'; allora delirante si aggira
 per la dimora di Ercole, l'intera casa è appena sufficiente:
 corre, vaga, si ferma, tutto il dolore è apparso
 sul volto, nulla è rimasto nella parte più intima
 del suo cuore; il pianto segue le minacce.
 Né permane un solo atteggiamento, o infuria accontentandosi
 Di una sola espressione: ora le sue guance diventano rosse,
 il pallore caccia il rossore, e il dolore si manifesta
 in tutte le sue forme: si lamenta, implora, geme.
 Ecco i battenti scricchiolano: con passo precipitoso
 Svela con parole confuse i segreti del suo cuore.

Come afferma Mills (2017, p. 519), fra i segreti del cuore di Deianira ve ne sono senz'altro alcuni in comune con il suo antecedente tragico: infatti, «like her Sophoclean counterpart, she is worried that she no longer attracts Heracles because she is getting older (ll. 380–408), while Iole is young and beautiful. But she is also far more violent towards Iole and Heracles than is Sophocles' regretful and sad wife». Questo perché, come si è già detto, la Deianira di Seneca, come quella ovidiana, è molto più preoccupata del suo ruolo di moglie insidiato da un'altra donna: ella è in preda al furore più cieco per il timore di essere rifiutata e lo sottolinea a più riprese nel dialogo con la Nutrice (vv. 256-568). A tal punto la porta il *furor*, da meditare intenti omicidi nei confronti del marito e della rivale. Riporto solo alcuni versi della lunghissima sezione che vede coinvolte le due

donne:

De.: Maximum fieri scelus (330)
Et ipsa fateor, sed dolor fieri iubet.
Nut. Moriere. De. Moriar Herculis nempe incluti
Coniux nec ullus nocte discussa dies
Uiduam notabit nec meos paelex toros
Captiua capiet. Ante ab occasu dies (335)
Nascetur, Indos ante glacialis polus
Scythasue tepida Phoebus inficiet rota,
quam me relictam Thessalae aspiciant nurus.
Meo iugales sanguine extingam faces.
Aut pereat aut me perimat; elisis feris (340)
Et coniugem addat, inter Herculeos licet
Me quoque labores numeret: Alcidae toros
Moritura certe corpore amplectar meo.
Ire, ire ad umbras Herculis nuptam libet,
sed non inultam: si quid ex nostro Hercule (345)
concepit Iole, manibus euellam meis
ante et per ipsas paelicem inuadam faces.
Me nuptiali uictimam feriat die
Infestus, Iolen dum supra examimem ruam:
felix iacet quicumque quos odit premit. (350)

De.: Che si compie un grandissimo delitto
Io stessa lo ammetto, ma il dolore ordina che si compia.
Nut.: Morrai. **De.:** Morirò, ma di certo come moglie
Del glorioso Ercole, né alcun giorno, cacciata la notte,
mi vedrà vedova, né una concubina prigioniera occuperà
il mio talamo. Nascerà il giorno da Occidente,
il polo glaciale abbronzierà gli Indiani, o Febo
gli Sciti col suo carro infuocato,
prima che le donne della Tessaglia mi vedano abbandonata.

Con il mio sangue spegnerò le fiaccole nuziali.
O muoia o mi uccida; alle belve uccise
Aggiunga anche la moglie, tra le fatiche di Ercole
Annoveri anche me: in punto di morte
Certamente abbraccerò col mio corpo il letto di Alcide.
Andare, andare alle ombre come sposa di Ercole mi è gradito,
ma non invendicata: se Iole ha concepito un figlio
dal mio Ercole, prima glielo strapperò via con le mie mani,
e con le stesse fiaccole aggredirò la rivale.
Da nemico, colpisca me come vittima nel suo giorno nuziale,
purché io possa crollare su Iole esamine:
muore felice chiunque elimina coloro che odia.

E ancora (vv. 436-42):

Nut. Perimes maritum? **De.** Paelicis certe meae.

Nut. At Ioue creatum. **De.** Nempe et Alcmena satum.

Nut. Ferrone? **De.** Ferro. **Nut.** Si nequis? **De.** Perimam dolo.

Nut. Quis iste furor est? **De.** Quem meus coniux docet.

Nut. Quem nec nouerca potuit, hunc perimes uirum?

De. Caelestit ira quos premit, miseros facit:

humana nullos.

Nut. ucciderai tuo marito? **De.** Certo quello della mia rivale.

Nut. Ma figlio di Giove. **De.** In verità concepito da Alcmena.

Nut. Con la spada? **De.** Con la spada. **Nut.** Se non puoi? **De.** Lo ucciderò con
l'inganno.

Nut. Che furore è questo? **De.** Quello che mi insegna mio marito.

Nut. Quell'uomo che neppure la matrigna ha potuto uccidere, lo ucciderai tu?

De. L'ira celeste rende infelici coloro che opprime: l'ira umana li annienta.

Al v. 436 risulta evidente la consapevolezza della perdita di Deianira; come mette
in luce Averna (2002, p. 160) «per questa via, la dimensione istituzionale, che in Sofocle

sembrava inattaccabile, viene distrutta dalle fondamenta. L'inversione si è compiuta: unica condizione la morte». Deianira, quindi, trama di vendicarsi e uccidere sia Ercole sia la rivale. La nutrice, che si è visto rappresentare la controparte razionale al *furor* indomabile di Deianira, cerca di distoglierla da questi propositi tentando di farla ragionare. In primo luogo, prova a dimostrarle che la prigioniera non costituisce un ostacolo al suo ruolo di moglie (vv. 351 ss.); tuttavia, non riuscendo a convincerla, percorre un'altra via di dissuasione. La nutrice si rende infatti conto che Deianira è innamorata di Ercole: ella sente il suo matrimonio vacillare pericolosamente, ma al timore di essere ripudiata si affianca una gelosia più istintiva, dettata dall'amore (vv. 449-52 ss.). A questo punto, è di estremo interesse seguire l'analisi condotta da Degiovanni (2016) circa il ruolo fondamentale che riveste la nutrice da un punto di vista drammaturgico. Infatti, appurato che Deianira è ancora innamorata del marito, la nutrice le infonde la speranza di poterlo riconquistare ricorrendo alla magia, di cui ella sarebbe esperta (449-452). Segue un elenco delle arti magiche della donna; elenco che, tuttavia, ha una specifica funzione: infatti, come evidenzia la studiosa, «in considerazione delle modalità con cui l'autore ha scelto di rappresentare il *dolor* di Deianira, discostandosi dal paradigma sofocleo, non era semplice sceneggiare il passaggio psicologico dal proposito di uccidere il marito a quello di riconquistarne l'amore tramite un filtro», dunque, l'intervento della Nutrice è fondamentale poiché assolve «al preciso compito di deviare il discorso nella direzione necessaria allo sviluppo drammatico»³²⁵. Deianira, infatti, grazie al suggerimento della nutrice si ricorda del filtro donatole dal centauro Nesso per riconquistare l'amore di Ercole (vv. 479 ss.); in particolare, proprio a sottolineare come il suo intento sia ora tutto teso a far di nuovo breccia nel cuore dell'amato, Deianira riporta alla nutrice le parole che il centauro le avrebbe pronunciato (vv. 523-534):

tunc uerba moriens addit: 'hoc' inquit 'maga
dixere amorem posse defigi malo;
hoc docta Mycale Thessalas docuit nurus, (525)

³²⁵ Cfr. Degiovanni 2016, pp. 57-8. Si rimanda all'intero articolo per approfondire le questioni testuali e di contenuto relative ai versi 452 ss.; in particolare l'autrice propone una nuova ipotesi interpretativa dei vv. 458-60.

unam inter omnes Luna quam sequitur magas
astris relictis. Inlitas uestes dabis
hac' inquit 'ipsa tabe, si paelex tuos
inuisa thalamos tulerit et coniux leuis
aliam parenti dederit altisono nurum. (530)
Hoc nulla lux conspiciat, hoc tenebrae tegant
Tantum remotae: sic potens uires suas
Sanguis tenebit'. Uerba deprendit quies
Mortemque lassis intulit membris sopor.

Allora morendo aggiunge queste parole: 'le maghe hanno detto
Che con questo filtro l'amore può essere impresso profondamente;
questo ha insegnato alle donne tessale l'esperta Micale,
tra tutte le maghe l'unica che la Luna segue
dopo aver lasciato le stelle. Vesti intrise di questo sangue putrido
tu darai', disse, 'se un'odiosa rivale
porterà via il tuo talamo e lo sposo volubile
darà un'altra nuora al padre altisonante.
Nessuna luce lo veda, lo ricoprano soltanto tenebre profonde:
così il sangue potente manterrà
le sue forze'. La quiete eterna colse le sue parole
e il sonno diffuse sulle stanche membra la morte.

Deianira, quindi, dopo aver condiviso con la nutrice il segreto della veste, decide di attuare il piano e la consegna a Lica, affinché la porti ad Ercole. Di qui in avanti, la tragedia di Seneca segue abbastanza linearmente il suo principale ipotesto, ovvero le *Trachinie*, tuttavia, si può delineare qualche divergenza, fino ad arrivare a quella maggiore: il finale stesso.

Se infatti nella tragedia greca Deianira affida la veste a Lica e, nello stasimo successivo, manifesta l'entusiasmo per l'imminente riconciliazione con il marito, ecco che improvvisamente la speranza lascia il posto alla più grande angoscia: la regina si è infatti resa conto che il fiocco di lana con aveva impregnato la veste del filtro è scomparso,

come roso (vv. 676-8). Il timore di ciò che sta per accadere trova conferma nelle parole di Illo, che informa la madre della morte del padre: tale notizia istiga in Deianira il subitaneo desiderio di morire: ella ha perso l'uomo che ama nel tentativo di non perderne l'amore. La morte di Deianira, si è visto, avviene fuori scena e gli ultimi attimi della sua vita sono descritti dalla nutrice, per poi avere conferma definitiva dell'avvenuto suicidio grazie alle parole di Illo, che informa il padre agonizzante.

La prima differenza che possiamo sottolineare consiste, dunque, nella caratterizzazione stessa di Deianira: se il personaggio sofocleo, anche nel venire a sapere della morte dell'amato si dispera nella solitudine del talamo, come sottolinea Mills (2017, p. 520) riferendosi alla Deianira di Seneca «her remorse is as highly-coloured as her earlier anger, and she ruminates on the ghastliest ways she can think of to kill herself, even though even Hyllus accepts that her crime was not deliberate». Illo, infatti, entra in scena per informare la madre della terribile agonia di Ercole, sulla quale Seneca si sofferma a lungo facendo mostra di essere interessato, come abbiamo visto, a lunghe descrizioni ricche di *pathos*, ed è proprio in seguito al terribile resoconto del figlio che Deianira decide di morire. Tale decisione, tuttavia, non avviene come per il suo antecedente sofocleo: la Deianira di Seneca cade in preda alla follia, alle più cupe allucinazioni, vede le Eumenidi avvicinarsi e punirla per quanto commesso (vv. 1001-24). È proprio questo un punto da sottolineare: sebbene sia la nutrice sia Illo cerchino di dissuadere la donna dalla volontà di togliersi la vita, in quanto artefice involontaria della morte di Eracle, non si può di certo dimenticare che la Deianira di Seneca aveva manifestato apertamente la volontà di uccidere il marito. Paduano (2016, p. 80) evidenzia come tale volontà «accantonata piuttosto che smentita, viene paradossalmente a realizzarsi attraverso un mezzo, di cui certo ella ignora la natura distruttiva». Anche Averna (2002, p. 160), nel suo commento sottolinea come Seneca «non potendo accettare che il suo suicidio sia determinato solo da fatale errore, la investe della responsabilità di voler uccidere Ercole, almeno all'inizio, indulgendo sulle sue elucubrazioni vendicative».

Insomma: fino alla fine è lampante la trasformazione del personaggio dal dramma greco a quello latino, che vede la trasfigurazione della mite e rassegnata Deianira sofoclea nella *femina furens* di Seneca. A tale riguardo, sempre Paduano sottolinea come, ricevute

da Illo le tragiche notizie della conseguenza – non voluta, certo – del suo gesto, Deianira risponda con «factum est scelus» (v. 842) che richiamerebbe il precedente «maximum fieri scelus / et ipsa fateor», ai vv. 330-331. Si andrebbe dunque a creare una «situazione complessa e anomala, dove l’assassino resta innocente per la sua inconsapevolezza del male fatto, ma contemporaneamente è colpevole per il fatto di averlo desiderato»³²⁶.

Deianira, dunque, in preda al *furor* che l’ha caratterizzata per tutta la tragedia, non presta ascolto a chi cerca di assolverla: chiede prima a Giove di fulminarla, poi a Giunone di ucciderla, infine si appella allo stesso Illo; non udita, esce dalla scena al v. 1030 e sarà Illo a rendere il pubblico – ed Ercole stesso – informati della sua morte al v. 1420, quando, seguendo le *Trachinie*, Ercole manifesterà la sua rabbia per non averla uccisa personalmente (vv. 1459-60; in *Trachinie* v. 1133).

A questo punto, la scena viene lasciata ad Ercole, la cui agonia viene descritta con dovizia di dettagli. Ciò su cui però vale la pena porre l’attenzione è il fatto che Ercole, come aveva fatto all’inizio del dramma, ricorda nuovamente le sue imprese, non capacitandosi di poter morire così, proprio lui, per mano di una donna. Nel frattempo, la madre Alcmene è giunta (v.1337) e si stringe al figlio agonizzante insieme ad Illo. Il dialogo con il figlio è un punto di snodo fondamentale: Illo rende infatti noto ad Ercole che è morto non per mano di Deianira, ma a causa dell’inganno ordito da Nesso (vv. 1467-71) e questo pare rassicurare l’eroe, che riconosce in tale rivelazione il suo destino (vv.1472-1480):

Habet, peractum est, fata se nostra explicant;
lux ista summa est: quercus hanc sortem mihi
fatidica quondam dederat et Parnassio
Cirrhaea quatiens templa mugitu nemus: (1475)
‘dextra perempti uictor, Alcide, uiri
Olim iacebis; hic tibi emenso freta
Terrasque et umbras finis extremus datur’.
Nil querimur ultra: decuit hunc finem dari,

³²⁶ Cfr. Paduano 2016, p. 80.

ne quis superstes Herculis uictor foret.

Ha avuto il colpo di grazia, è finita, il mio destino si compie;
questo è l'ultimo giorno: la quercia fatidica
mi aveva dato un giorno questo oracolo e il bosco
che scuote sul Parnaso col suo muggito i templi di Cirra:
«Per mano di un uomo ucciso, o Alcide, tu vittorioso
Un giorno morrai: questa fine ultima ti è assegnata,
dopo che avrai percorso mari, terre, ombre».
Non mi lamento oltre: era giusto che fosse assegnata questa fine,
affinché nessun vincitore sopravvivesse a Ercole.

Ercole, dunque, si definisce vittorioso e come tale vuole essere commemorato adesso che è giunta l'ora di morire: ordina a Filottete di allestire una grande pira sul Monte Eta e rivolge al figlio le ultime preghiere, chiedendogli di prendere in moglie Iole. Il tono della richiesta si distingue nettamente da quello utilizzato dall'Eracle morente delle *Trachinie*, del quale abbiamo evidenziato la brutalità nell'impartire al figlio ordini che quest'ultimo è restio ad accettare.

La morte dell'eroe è descritta da Filottete, esortato dal Coro, e a essere messo in luce è, ancora una volta, l'eroe come vincitore. Filottete, infatti, comincia la descrizione della morte di Eracle sulla Pira con queste parole (vv. 1610-12):

[...] Esse iam flammam nihil
Ostendit ille. Quid sub hoc mundo Hercules
Immune uinci liquit? En domita omnia.

[...] Quel grande ha dimostrato
Che ormai le fiamme non avevano nessun valore. Che cosa ha lasciato Ercole sotto
questo cielo immune dalla sconfitta? Ecco tutto è stato domato.

La fermezza con cui Ercole affronta la morte è enfatizzata dalla volontà dello stesso di assurgere al cielo, desiderio manifestato fin dall'inizio della tragedia, dove, come si è analizzato, l'eroe si rivolgeva al padre rivendicando la completa realizzazione della sua natura divina. Ora, in punto di morte, viene reiterata la medesima preghiera, che Filottete riporta in forma di discorso diretto tramite l'espedito drammaturgico della drammatizzazione di secondo grado (vv. 1691-1713):

Cho. Nullasne in astra misit ad superos preces

Arsurus aut in uota respexit Iouem?

Ph. Iacuit sui securus et caelum intuens

Quaesivit oculis, arce an ex aliqua pater

Despiceret illum. Tum manus tendens ait: (1695)

'quacumque parte prospicis natum, pater,

te te pater, quem nocte commissa dies

quaesivit unus, si meas laudes canit

utrumque Phoebi litus et Scynthiae genus

et omnis ardens ora quam torret dies, (1700)

si pace tellus plena, si nullae gemunt

urbes nec aras impias quisquam inquinat,

si scelera desunt, spiritum admitte hunc, precor,

in astra.

[...]

ut dignus astris uidear, hic faciet dies.

Co. Non innalzò nessuna preghiera ai superi rivolto agli astri

Sul punto di bruciare o non si rivolse a Giove per pregarlo?

Fil. Egli giacque tranquillo e guardando il cielo,

cercò con gli occhi se da qualche parte il padre

lo guardasse dall'alto. Poi tendendo le mani disse:

«Da qualunque parte tu vedi tuo figlio, o padre,

te, te, padre, che un solo giorno, congiunta la notte,

cercò invano, se cantando le mie lodi

entrambe le spiagge di Febo e il popolo della Scizia
e tutta la regione infuocata che il sole brucia,
se la terra è piena di pace, se nessuna città geme
e nessuno contamina gli altari empivamente,
se non ci sono più delitti, accogli, ti prego, questa anima
in cielo.

[...]

Questo giorno farà in modo che io sembri degno del cielo.

Ercole muore. Eppure, fra i pianti disperati della madre Alcmena, giunge la sua voce a far capire che a essere morta è solo la sua parte umana: come evidenziato da Averna (2002, p. 138) «l'epilogo s'identifica con la "soddisfazione del desiderio" del protagonista, con l'apoteosi già richiesta con insistenza nel prologo, con un "lieto fine"» che viene raggiunto grazie alla morte dell'eroe; morte, dunque, che diviene puramente funzionale, un mezzo catartico necessario».

Ecco, dunque, quella che è forse la più grande divergenza rispetto alle *Trachinie*, come mette in luce anche Mills (2017, p. 520), secondo la quale «with this happy ending, Seneca takes the story far from the sombre conclusion offered by Sophocles». Tuttavia, a ben vedere, il fatto che le due tragedie si concludano in modo così diverso, l'una con un finale propriamente tragico, l'altra con un lieto fine, è motivato dall'elemento comune a entrambe, ovvero Eracle stesso.

Non si può, a questo punto, non tornare sull'analisi condotta da Silk con la quale abbiamo cominciato la nostra indagine su Eracle tragico: ovvero la contraddizione insita in questo personaggio a metà fra l'umano e il divino, così raramente drammatizzato in tragedia in una veste sofferente. Se, come si è visto, Sofocle nelle *Trachinie* nega l'apoteosi a Eracle proprio per metterne in luce il lato umano e, dunque, più tragico, opposta è la scelta operata da Seneca. Infatti, la condizione per la quale l'Ercole del dramma latino ottiene l'apoteosi è proprio dovuta al fatto che egli non ha nulla di umano. Il dramma, infatti, non lascia spazio alla contraddizione fra natura umana e natura divina: ha inizio con Ercole che chiede al padre, Zeus, di accoglierlo in cielo e si conclude, nel momento della morte dell'eroe, con la medesima richiesta. L'Ercole latino vuole liberarsi

della sua natura umana, che mai viene menzionata all'interno del dramma: a essere messe in luce sono le varie e numerose fatiche cui egli si è dedicato in terra *proprio per* essere consacrato fra gli dei, non certo in quanto uomo valoroso; la stessa morte, che vede invece piegato l'Eracle tragico dipinto da Sofocle, viene affrontata dall'Ercole di Seneca come solo una divinità avrebbe potuto fare: ovvero, sapendo di non morire davvero.

È nell'abbandono del suo lato umano e, dunque, caduco seppur ai margini con il divino, che il lieto fine può compiersi interamente: Ercole è un eroe vittorioso e alla fine della sua vita la parte divina non potrà che prevalere per premiarne le imprese portate avanti sulla terra. Anche Galinsky, a conclusione della sua indagine sulla ripresa senecana di Eracle, giunge alla medesima considerazione; lo studioso, infatti, sottolinea come il ritratto di Eracle all'interno dell'*Hercules Oetaeus* «completely reversed the humanizing direction his depiction had taken for the last five years. As in the original myth, Seneca emphasized what was god-like and mysterious in the hero» e, dal momento che prima della riscoperta delle tragedie greche i drammi di Seneca costituirono un modello obbligato per conoscere e concepire la tragedia antica, «he determined, more than anyone else, the form the myth took in later European literature until the nineteenth century»³²⁷.

Tuttavia, ciò che certamente ha più influenzato la tradizione successiva è proprio il finale proposto da Seneca e non quello che troviamo nella tragedia di Sofocle; tale aspetto è ben evidenziato da Mills (2017, p. 516), che afferma che «which tradition is uppermost at the end of Sophocles clearly has a bearing on later reception of the *Women of Trachis*»; infatti, «writers and artists over the centuries have emphasized different elements of Heracles' destiny, with the more optimistic tradition of apotheosis often predominating in later literary and artistic traditions».

Risulta fin da ora evidente, dunque, quanto affermato da Rodighiero (2004, pp. 41-2) a proposito della fortuna del dramma sofocleo, ovvero che esso «deve misurarsi con le migliori sorti godute proprio dal corpus delle tragedie di Seneca e dai testi ovidiani, e spesso è la contaminazione di elementi greci e latini (con prevalenza di questi ultimi) a favorire la continuità del modello».

³²⁷ Cfr. Galinsky 1972, p. 181. Sull'eredità delle tragedie di Seneca e la loro influenza si veda sempre Guastella 2006, pp. 109 ss.

Prima di approdare all'opera in musica, soffermiamoci ancora un po' sulla fortuna di Eracle, analizzandone alcune riprese e rielaborazioni sorte durante il Medioevo e il Rinascimento; tale operazione ci consentirà, come già abbiamo visto seguendo l'avventura di Alceste, di avere un quadro abbastanza chiaro delle varie fonti in cui i personaggi compaiono; fonti che, a loro volta, potranno essere alla base della stesura dei libretti che prenderemo in esame.

3.4 La fortuna: testi (e fraintendimenti)

Mi sono proposta, all'inizio di questo lavoro, di seguire l'avventura di un personaggio e non la fortuna di uno specifico testo, dato che non è detto che tale testo fosse stato, di volta in volta, quello preso a riferimento da ciascun librettista. Al contrario, vedere come un personaggio venga ripreso in fonti appartenenti a generi diversi e investigare quali, di questi testi, siano stati poi effettivamente consultati dai librettisti, permette anche di capire quanto una fonte possa influenzare la caratterizzazione di un determinato personaggio. L'analisi condotta sino ad ora, ad esempio, ha messo in luce come Deianira acquisisca una veste del tutto differente a seconda che si tratti del personaggio sofocleo o, invece, della gelosa eroina ritratta sia nel genere elegiaco sia in Seneca e altrettanto si è potuto constatare riguardo Eracle. L'interpretazione e la caratterizzazione stessa di un personaggio cambiano, dunque, a seconda del genere in cui esso viene ripreso e rielaborato e più sono le rielaborazioni, più è il potenziale narrativo. È anche per questo motivo che si è scelto di tenere in considerazione i personaggi: perché essi, dotati di una loro – seppur malleabile e multiforme – esistenza possono godere di una certa fortuna, contrariamente ad un testo di cui sono protagonisti. La fortuna di un personaggio - o di una vicenda mitica - non implica, infatti, che tutti i testi che li vedono protagonisti godano della medesima fortuna.

È proprio questo il caso di Eracle e delle *Trachinie*, il testo drammatico da cui siamo partiti; infatti, come viene messo in luce da Mills (2017, p. 521) «the paradoxical

combination of Heracles' popularity and the relative obscurity of the *Women of Trachis* continues to mark the reception of the play for a long time in later tradition». All'origine di tale paradosso, la studiosa pone due motivi fondamentali. Innanzitutto, la fortuna di Eracle sarebbe dovuta principalmente al suo ruolo di esempio morale, «a figure who will become whatever ideal example of virtue the different age wishes him to become and who is also the supposed ancestor of royal families across Europe», pertanto, la raffigurazione tragica e ambigua che ne dà Sofocle nelle *Trachinie* non poteva in alcun modo essere sfruttata in tale contesto. Effettivamente, ed è ciò che si è cercato di mettere in luce contestualmente all'analisi della tragedia e, soprattutto, prendendo in esame lo studio di Silk, la rappresentazione di Eracle nel dramma attico – nelle vesti di personaggio tragico – è un *unicum* e tale rimane anche nel contesto della stessa antichità. Come potremo notare anche dall'analisi dei libretti, che avrà luogo in seguito, anche nel caso in cui un librettista si rifaccia alla tragedia originale, non potrà non porvi importanti modifiche per sanare le profonde contraddizioni e ambiguità presenti nel testo sofocleo; più spesso, verranno utilizzate altre fonti oltre alla tragedia stessa.

Tale questione, su cui si è già posto l'accento, riguarda proprio la rappresentazione tragica di Eracle.

La seconda motivazione esposta dalla studiosa avrebbe a che vedere con le diverse varianti mitiche che caratterizzano, sin dall'antichità, la figura di Eracle. Infatti, le *Trachinie* sarebbero rimaste nell'ombra poiché incentrate sulla storia di Eracle e Deianira, irrilevante – secondo Mills – rispetto alla narrazione delle imprese mitiche dell'eroe. Pertanto, nella storia della ricezione, le celebri fatiche avrebbero offerto certamente più spunti della tragica morte dell'eroe per mano della moglie. La studiosa, infatti, continua la sua analisi evidenziando come «the tradition of his glorious deification, which sits oddly with a gruesome end on a pyre, is the achievement that crowns all the benefits he gave to humanity, and becomes especially popular in the later 16th century»³²⁸. Tuttavia, per quanto certamente tale rappresentazione di Eracle avrà un ruolo rilevante anche per la scelta di taluni soggetti operistici nei secoli successivi, risulterà evidente che anche la vicenda mitica inerente a Eracle e Deianira potrà offrire un fertile terreno di

³²⁸ Cfr. Mills 2017, p. 521.

rielaborazione seppur condizionato dalla fonte nella quale essa viene presentata. Occorre dunque porre l'attenzione, come già si è detto, sulle varie fonti in cui tale vicenda viene rappresentata e l'analisi di Mills sembra proseguire in tale direzione. La studiosa, infatti, evidenzia nuovamente come «while stories of Heracles himself abound in Western tradition, the story of his relationship with Deianeira and his death via the poisoned robe was not as popular as most of these stories» ed è questo ad essere rilevante, «even when the story is told, it is often hard to be sure that the *Women of Trachis* itself [...] lies behind these narratives, since Ovid's *Metamorphoses* was a more accessible source»³²⁹.

Quindi, per concludere la sua argomentazione, Mills (2017, p. 521) sottolinea che «there are more references to specific stories that can be found in the *Women of Trachis* [...] than actual versions of Sophocles' play, and this tendency holds good for hundreds of years»: è proprio questo il punto cruciale su cui proseguire la nostra analisi, ovvero capire se, nei libretti che prenderemo di volta in volta in esame, la vicenda di Eracle e Deianira sarà tratta dalla tragedia greca o da un'altra fonte e, di conseguenza, in che modo ciò influisca sulla caratterizzazione dei personaggi – Eracle *in primis* – e sulla stessa rielaborazione della vicenda.

Va infatti da sé che una determinata fonte possa influire in maniera considerevole sulla rielaborazione del materiale mitico, così come giocano un ruolo fondamentale sia il genere di arrivo – come abbiamo potuto appurare fino ad ora nelle analisi condotte circa l'avventura di Alceste ed Eracle nelle fonti antiche – sia il contesto storico culturale. Facciamo subito un esempio riguardante Eracle. A caratterizzare la ripresa del personaggio in epoca medievale è l'allegoria in chiave moraleggiante. Tale tendenza risulta evidente dal trattamento di diversi elementi propri delle *Trachinie*: la battaglia contro il fiume Acheloo diviene emblema della lotta contro il vizio, rappresentato dal fiume nella sua forma serpentina, e la virtù, di cui Eracle si fa personificazione; Deianira rappresenta un modello negativo di gelosia; Eracle stesso, oltre a rappresentare la virtù – tema che godrà di grandissima fortuna anche durante il Rinascimento con le varie riprese del tema di Ercole al bivio –, viene anche assimilato a Cristo, poiché l'apoteosi senecana

³²⁹ *Ibid.*

viene riletta in chiave cristiana³³⁰.

La visione moraleggiante dell'eroe si trova per la prima volta nei frammenti tragici di Diogene Laerzio, che ne rilegge le gesta in chiave cinico-stoica; tuttavia, l'autore che più di tutti avrebbe contribuito alla rappresentazione allegorica in chiave moraleggiante è stato Fulgenzio nelle sue *Mythologiae*, che abbiamo già preso in considerazione a proposito di Alceste ed Admeto. Fulgenzio, come scrive Stafford (2012, p. 203), «provided Hercules with the kind of allegorical 'make-over' he needed in order to become more thoroughly acceptable to a Christian audience», tanto che la sua opera risulterà di fondamentale importanza «on the development of Christian allegory in the Middle Ages, setting the scene for Renaissance elaborations». Non mi addenterò all'interno delle varie rielaborazioni in chiave cristiana, sarà sufficiente, in questa sede, menzionarne solo alcune ad esempio: la rilettura di Boezio, che nel suo *De consolatione philosophiae* (4, 7.13-35) al termine dell'elenco delle fatiche sostenute da Eracle indica quella di sostenere il cielo poi ricompensata dalla salita in paradiso; l'interpretazione in chiave più propriamente teologica delle imprese dell'eroe fatta da Dante nell'*Inferno*³³¹; infine, la battaglia di Eracle contro i mostri viene ripresa di nuovo a simboleggiare lo scontro fra Cristo e il diavolo nell'opera *Ovide Moralisé* (1340), di Chrétien le Gouays: una versione delle *Metamorfosi* di Ovidio rilette in chiave cristiana, per l'appunto³³².

Se dagli esempi brevemente illustrati si può notare che è Ercole come personaggio a divenire centro delle riletture allegoriche, Stafford (2012, p. 206) evidenzia come «the fourteenth to sixteenth centuries, however, see a revival of the idea of providing a systematic account of his exploits, which, [...], had been attempted in both poetry and prose in antiquity».

Francesco Petrarca dedicò un capitolo, rimasto incompiuto, a Ercole nel suo *De viris illustribus*, ma l'autore su cui è necessario soffermarsi ai fini della nostra analisi è Giovanni Boccaccio, della cui portata culturale si è già ampiamente parlato in questo studio. L'autore tratta della vicenda di Ercole e Deianira in ben due fonti: sia nelle

³³⁰ Cfr. Mills 2017, pp. 521-2.

³³¹ Per l'accurata descrizione si rimanda a Stafford 2012, pp. 204-5

³³² *Ibid.*

Genealogie deorum gentilium (XIII 1, 34 ss.) sia nel *De mulieribus claris*, dove dedica due capitoli alla vicenda, il XXIII, intitolato a Iole, e il XXIV a Deianira. Cominciamo la nostra analisi prendendo in considerazione la prima delle opere citate, le *Genealogie*. Si è già detto come intento di Boccaccio sia quello di offrire un racconto sistematico: non stupisce dunque che la narrazione della vicenda che riguarda, fra gli altri, l'episodio di Ercole e Deianira, sia inserito nel medesimo capitolo nel quale è riportata anche la storia di Alceste, sulla quale ci siamo ampiamente soffermati. L'intero capitolo I del XIII libro, infatti, è incentrato su una narrazione continua delle vicende che vedono Eracle come protagonista. Riporto in seguito il passo di nostro interesse per avanzare poi qualche considerazione³³³:

Postremo, ut in finem eius aliquando veniamus, trigesimum primum laborem superasse non potuit; nam cum cetera superasset monstra, amoris muliebri succubuit. Dicit enim Servius, quod cum Euritus rex Etholye ei spondisset in coniugem Yolem filiam, dissuasione filii, eo quod Megeram occidisset, petenti degenavit. Qua mob rem, capta civitate et Eurito occiso, Yolem obtinuit. Huius enim amore ardens, ea iubente, leonis spoliis et clavam deposuit, sertis et unguentis et purpura anulisque usus est. Et quod turpius, inter pedisequas amate iuvenis sedens, penso suscepto, nevit. Unde in Thebaide dicit Statius: Sic Lydia coniux Anphytrionidem exutum horrentia terga Pendere Sydonios humeris ridebat amictus Et turbare colos et timpana rumpere dextra etc. Verum tamen Ovidius in maiori volumine et hinc Statius non Yolem Etholam, sed Omphalem Lydiam | fuisse, que illum colo nere iusserit. Sane possibile est utrumque verum, cum multa fuerint Hercules, et sic variis apud varias mulieres varie potuit contigisse. Dum autem tam illecebri teneretur amore, memor Deianira muneris sibi a Nesso Centauro olim concessi, verum credens quo dille firmaverat moriens, Herculem in sui concupiscentiam revocare volens, misit illi clam Centauri vestem, quam cum non advertens induisset, et circa venationem laboraret, sudore resolutus sanguis venenatus per poros ampliatos calore in precordia lapsus est, eumque in dolorem adeo intolerabilem accendit, ut mori deliberaret, et constructo in Oeta monte rogo, sagittis et pharetra concessis Phyloteti

³³³ Per il testo delle *Genealogie deorum gentilium* cfr. Zaccaria 1998.

Phyantis filio, in eum conscendit, incendique iussit, et sic fessam animam exalavit.
Hunc Seneca in tragedia Herculis Oehei in celum a Iove suspectum dicit, eique
Iunoni noverce conciliato desponsatam Hebem iuventutis deam et Iunonis filiam
asserit.

Vi sono diversi elementi di fondamentale importanza per la mia analisi. In primo luogo, ho evidenziato all'interno del passo gli autori citati da Boccaccio: Servio, Stazio, Ovidio e Seneca. Il fatto che l'autore li citi direttamente, ci porta a confermare quanto sostenuto nel capitolo circa la fortuna di Alcesti (cui rimando per più approfondite considerazioni). Basti qui ricordare – e confermare – due elementi particolarmente importanti: innanzitutto l'utilizzo di diverse fonti era il procedimento tipico di cui si serviva Boccaccio per la sua narrazione; secondariamente, si evince come egli dovesse servirsi soprattutto di fonti latine, non maneggiando bene la lingua greca.

Passando al contenuto, notiamo come la vicenda che riguarda prettamente Deianira sia introdotta dall'episodio della conquista di Etolia, cui segue la prigionia di Iole, di cui Ercole si innamora. Il tema dell'innamoramento, in effetti, è messo in evidenza fin da subito, dal momento che Boccaccio esordisce con la narrazione dell'ultima fatica insuperata, poiché Ercole viene vinto dall'amore: «cum cetera superasset monstra, amori muliebri succubuit». Segue a questo punto il racconto come Boccaccio dice di recepirlo da Servio³³⁴: dopo aver descritto l'innamoramento di Ercole per Iole, viene riportata la descrizione del *servitium amoris* cui si presta il semidio, piegato dall'amore. Gli elementi con cui viene descritto questo aneddoto riferito alla sottomissione di Ercole a Iole, sono gli stessi utilizzati nella IX lettera delle *Heroides* per descrivere il *servitium* offerto a Onfale: lo scambio delle vesti, l'utilizzo da parte di Ercole di profumi e unguenti, la filatura in compagnia delle altre ragazze. Tutto pare coincidere, ed effettivamente, subito dopo, Boccaccio specifica:

³³⁴ Il passo cui fa riferimento Boccaccio è Serv., *Aen.* VIII 291, come rilevato anche da Zaccaria, *Genealogie*, 1697 n. 38 e Zaccaria, *Mulieribus*, 500 n. 1. Per approfondire il tema delle diverse modalità con cui Boccaccio utilizza il commento di Servio a Virgilio, soprattutto come autorità mitografica, si rimanda a Delvigo 2014.

Verum tamen Ovidius in maiori volumine et hinc Statius non Yolem Etholam, sed Omphalem Lydiam | fuisse, que illum colo nere iusserit. Sane possibile est utrumque verum, cum multa fuerint Hercules, et sic variis apud varias mulieres varie potuit contigisse.

Pertanto, sebbene l'episodio qui venga attribuito a Iole, Boccaccio, come sottolinea Degiovanni (2019, p. 326), «si dimostra consapevole che in alcuni testi antichi³³⁵ la filatura è imposta a Ercole non da Iole bensì da Onfale» e, inoltre, l'autore presenta entrambe le versioni come possibili, evidenziando che «cum multa fuerint Hercules, et sic variis apud varias mulieres varie potuit contigisse». Infatti, sempre come illustra Degiovanni, «nel capitolo del *De mulieribus claris* successivo a quello di Iole (XXIV. *De Deyanira Herculis coniuge*), l'amante di Ercole è definita *Iole o Onfale* (§ 4)».

Riporto del capitolo XXIV, dedicato a Deianira³³⁶:

Deyanira Oenei Etholorum regia – ut quidam asserunt – fuit filia et Meleagri soror: tanta insignis formositate virgo, ut ob eius nuptias consequendas certamen inter Acheloum et Herculem oriretur. Que cum victori cessisset Herculi, a Nesso centauro adamata est; et cum illam Hercules e Calidonia transferret in patriam, ab Ebena Calidone fluvio, imbrum pridianarum turgido, moratus, obvium habuit amantem Nessum, se, quia eques esset, ad transportandam Deyaniram ultro Herculi obsequiosum prebentem. Cui cum concessisset Hercules, nataturus post coniugem ipse, quasi voto potitus, cum transvadasset fluvium, cum dilecta fugam arripuit. Quem cum non posset Hercules pedibus consequi, sagitta lerneo infecta tabo, fugientem actigit. Quod sentiens Nessus seque mortuum arbitratus, vestem sanguine suo infectam confestim Deyanire tradidit, asserens, sic cruentam si induat, posse Herculem ab omni extero in suum amorem retrahere. **Quam Deyanira credula, loco pregrandis muneris, summens, clam aliquandiu servatam, Herculi Omphalem,**

³³⁵ Menzionando un «maiori volume» in relazione ad Ovidio, Boccaccio dovrebbe fare riferimento alle *Metamorfosi*, probabilmente confuse in questa sede con l'episodio di Ercole, Onfale e Fauno narrato in *Fast.* II 303 ss. Per Stazio, invece, il riferimento è *Theb.* X 646-649; si veda sempre Degiovanni 2019, p. 326 nn. 50-51.

³³⁶ Per entrambi i capitoli del *De Mulieribus claris* presi in considerazione – XXIII e XXIV – seguono Zaccaria 1967.

seu Iolem, amanti, per Lycam servulum caute trasmisit. Ipse autem cum sudore cruorem, veneno infectum, resolvisset porisque bibisset, versus in rabiem se igni comburendum ultro concessit. Et sic Deyanira, tanto viduata viro, dum retrahere speraret, perdidit et Nessi cedem etiam expiavit.

Sebbene si sia visto come spesso Boccaccio utilizzi varie fonti, in questo caso si possono notare notevoli somiglianze con il libro IX delle *Metamorfosi*, sui ci siamo già soffermati nel capitolo precedente. Boccaccio menziona brevemente lo scontro fra Ercole e Acheloo, per poi soffermarsi sull'incontro con Nesso. Metterò in luce qualche parallelismo testuale che penso evidenzi come la fonte ovidiana sia stata certamente presa in considerazione:

OVIDO, *Met.*, IX 103-62:

Namque nova repetens patrios cum coniuge muros

venerat Eueni rapidas Iove natus ad undas.

uberior solito, nimbis hiemalibus auctus, (105)

verticibusque frequens erat atque inpervius amnis.

intrepidum pro se, curam de coniuge agentem

Nessus adit, membrisque valens scitusque vadorum,

«officio» que «meo ripa sistetur in illa

haec», ait «Alcide. Tu viribus utere nando». (110)

pallentemque metu, fluviumque ipsumque timentem

tradidit Aonius pavidam Calydonida Nesso.

Mox, ut erat, pharetraque gravis spolioque leonis

(nam clavam et curvos trans ripam miserat arcus)

«quandoquidem coepi, superentur flumina» dixit; (115)

nec dubitat, nec qua sit clementissimus amnis,

quaerit, et obsequio deferri spernit aquarum.

iamque tenens ripam, missos cum tolleret arcus,

coniugis agnovit vocem, Nessoque paranti

fallere depositum «quo te fiducia» clamat (120)

«vana pedum, violente, rapit? Tibi, Nesse biformis,

dicimus. Exaudi, nec res intercipe nostras!

Si te nulla mei reverentia movit, at orbes
concupitus vetitos poterant inhibere paterni.

Haud tamen effugies, quamvis ope fidis equina; (125)

vulnere, non pedibus te consequar!» ultima dicta

re probat, et missa fugientia terga sagitta

traicit. exstabat ferrum de pectore aduncum.

quod simul evulsum est, sanguis per utrumque foramen

emicuit mixtus Lernaevi tabe veneni. (130)

Excipit hunc Nessus «ne» que enim «moriemur inulti»

secum ait, et **calido velamina tincta cruore**

dat munus raptae velut inritamen amoris.

[...]

Victor ab Oechalia Cenaeo sacra parabat (136)

vota Iovi, **cum Fama loquax praecessit ad aures,**

Deianira, tuas, quae veris addere falsa

gaudet, et e minimo sua per mendacia crescit,

Amphitryoniaden Ioles ardore teneri. (140)

Credit amans, venerisque novae perterrita fama

indulsit primo lacrimis, flendoque dolorem

diffudit miseranda suum. [...]

Incursum animus varios abibat. omnibus illis (152)

praetulit inbutam Neseo sanguine vestem

mittere, quae vires defecto reddat amanti

ignaroque Lichae, quid tradat, nescia, luctus (155)

ipsa suos tradit blandisque miserrima verbis,

dona det illa viro, mandat. capit inscius heros,

induiturque umeris Lernaevae virus echidnae.

Tura dabat primis et verba precantia flammis,

vinaque marmoreas patera fundebat in aras: (160)

incaluit vis illa mali, resolutaque flammis

Herculeos abiit late dilapsa per artus.

Il confronto testuale pare suggerire che Boccaccio abbia, in questo caso, seguito il testo delle *Metamorfosi* e, a prova di ciò, bastino due osservazioni: il capitolo dedicato a Deianira si conclude con la considerazione che la donna è rimasta priva del marito cercando di riconquistarne l'amore e che la morte di Ercole ha vendicato l'uccisione di Nesso (*Nessi cedem etiam expiavit*). Allo stesso modo, nel testo di Ovidio, ai vv. 131-2, Nesso, colpito dalla freccia scagliata da Ercole, dice fra sé e sé che non morirà senza vendicarsi («*ne*» *que enim «moriemur inulti» secum ait*) e per questo motivo si può forse affermare che Boccaccio riprenda testualmente tali parole in chiusura della vicenda di Deianira. Un'ulteriore conferma consiste nella consegna della veste a Deianira direttamente da parte del Centauro. Si è già visto, infatti, come sia un'innovazione del libro IX delle *Metamorfosi* che sia Nesso in persona a consegnare a Deianira la veste impregnata del suo sangue: dettaglio che ritroviamo, appunto, anche in Boccaccio.

Tuttavia, bisogna sottolineare che nel testo di Ovidio è esplicitato che Ercole si è invaghito di Iole (v. 140 *Amphitryoniaden Ioles ardore teneri.*), mentre, come si è visto, nel capitolo del *De Mulieribus claris* incentrato su Deianira Boccaccio presenta entrambe le opzioni: Iole ed Onfale. Per cercare di capire il perché di questa associazione, può essere utile analizzare anche il capitolo XXIII, nel quale l'autore si sofferma, per l'appunto, sulla figura di Iole.

Il capitolo si apre con la descrizione della conquista del regno di Eurito – qui confuso con la regione di Etolia in luogo della città di Ecalia – e della morte dello stesso per mano di Ercole: il re, negatagli infatti la possibilità di sposare la figlia, suscitò la cieca rabbia del semidio, che pur di ottenere la donna la rende schiava. Tuttavia, nel tratteggiare le dinamiche della relazione che si instaura fra Ercole e Iole, Boccaccio si rifà alla descrizione del *servitium amoris* di Ercole nei confronti dell'amata, che ben conosciamo dalla IX epistola delle *Heroides* di Ovidio. Ercole sottostà, in questo caso, a Iole e l'umiliazione a cui è sottoposto è basata sull'amore, sì, ma non reciproco: come sottolinea, infatti, Degiovanni (2019, p. 326), essa «è frutto della deliberata pianificazione di Iole, che, simulando un falso amore, sfrutta le proprie doti seduttive per sottomettere al suo volere l'eroe e vendicare così la morte del padre». Riporto alcuni passi del capitolo preso in esame per avanzare che si prestano ad alcune considerazioni:

[...] Que quidem, magis paterne cedis affecta quam sponsi dilectione, vindic avida, mirabili atque constanti astutia, quem gereret animum ficto more contextit; et blanditiis atque artificiosa quadam petulantia in tam ferventem sui delectionem Herculem traxit, ut satis adverteret nil eum negaturum quod posceret. At hinc, quasi horreret tam hispidum habitu amantem, acri viro ante alia ponere clavam, qua monstra domuerat, imperavit; ponere leonis nemei spoliū, sue fortitudinis insigne; ponere populeum sertum, pharetras sagittasque fecit. Que cum non satis animo sufficeret suo, audacius in hostem inermem precogitatis telis insiluit; et primo digitos anulis ornari precepit, caput asperum unguentis cypricis deliniri et hirsutos pectine discriminari crines ac hirsutam ungi nardo barbam et puellaribus corollis et meonia etiam insigniri mitra; inde purpureos amictus mollesque vestes precepit indueret, existimans iuencula, fraudibus erenata, longe plus decoris tam robustum hominem effeminasse lasciviis quam gladio vel aconithis occidisse. Porro cum nec his satis sue indignationi satisfactum arbitraretur, in id egit mollitiei deditum, ut etiam inter mulierculas, femineo ritu sedens, fabellas laborum suorum narraret et, pensis a se susceptis, lanam coleret digitosque, quos ad extinguendos in cunis, adhuc infans, angues duraverat, in valida iam, imo provecta etate, ad extenuanda fila molliret; equidem humane imbecillitatis et muliebrium astutiarum non minimum, intueri volentibus, argumentum est. Hac igitur animadversione artificiosa iuvenis, cum perpetua in Herculem ignominie nota, patris mortem, non armis, sed dolis et lascivia ulta est; et se eterno dignam nomine fecit. Nam quotquot ex quibusque monstris Euristeo triumphos victoriosus egit Alcides, ex tot victrix ipsius Iole gloriosius triumphavit.

Ma la donna, più commossa dalla strage del padre, che dall'amore dello sposo, nascose con mirabile e costante astuzia, sotto un falso amore, il suo vero proposito: colle carezze e con una certa lasciva, ricercata procacità trasse Ercole a così caldo amore di sé da comprendere che a nessuna sua richiesta si sarebbe rifiutato. Inorridita dal suo ispido aspetto, Iole ordinò al fiero sposo di deporre anzitutto la clava con cui aveva domato i mostri, poi la pelle del leone nemeo, insegna della sua forza; e infine la ghirlanda di pioppo, la faretra e le frecce. Ma queste vittorie non bastarono a plasmare il suo animo; e più audacemente rivolse contro il nemico inerme altre armi

della sue premeditata malizia. Anzitutto gli ordinò di ornarsi le dita di anelli, di spalmarsi il capo di unguenti orientali, di pettinare gli ispidi capelli, di ungere di nardo la barba irsuta e di adornarsi con ghirlande da fanciulle, e perfino con una mitra meonia. Poi gli comandò di indossare mantelli purpurei e morbide vesti. Maliziosa per natura, la fanciulla credette molto più onorevole aver quasi ridotto a femmina colle sue arti lascive un uomo così forte, che averlo ucciso colla spada e col veleno. Ma neppur questo ella ritenne sufficiente a soddisfare il suo sdegno; ed allora costrinse Ercole, ormai abbandonato alle mollezze, a raccontare, seduto fra le donnette, le storielle delle sue fatiche, e a filar la lana con la conocchia, dopo aver da lei ricevuto il pennechio; e ad ammorbidire, filando, in età adulta, anzi avanzata, quelle dita che fin dalla culla egli aveva indurito per uccidere i serpenti: non piccola prova, a quanti vogliano considerarla, dell'umana debolezza e della femminile astuzia. Con questa punizione la maliziosa giovanetta, oltre a bollare Ercole col marchio di una perenne infamia, vendicò non colle armi, ma coll'inganno della lascivia, la morte del padre, rendendosi nel contempo degna di fama eterna. Infatti, quanti trionfi Alcide aveva vittoriosamente riportato sui mostri, recandoli ad Euristeo, altrettanti, e più gloriosamente, riportò Iole, sua vincitrice.

Segue la descrizione degli effetti nefandi cui può portare la passione d'amore, tali da piegare persino gli uomini più valorosi: l'autore ammonisce dal piegarsi ai piaceri illeciti attraverso l'esempio, riletto in chiave morale, del *servitium* di Eracle. Occorre tuttavia porre l'accento su una questione di assoluto rilievo: all'interno di questo capitolo, la vicenda comunemente associata ad Onfale sia invece spostata completamente su Iole; Onfale non viene nemmeno menzionata, anche se appare lampante il riferimento all'epistola di Ovidio, sia da un punto di vista testuale sia contenutistico. Non ci si può limitare alla constatazione che Boccaccio sovrappone i due personaggi femminili: egli caratterizza Iole in modo nuovo. Infatti, come sottolinea sempre Degiovanni (2019, p. 326), «l'introduzione del tema della vendetta modifica in modo significativo la personalità convenzionale di Iole, in quanto aggiunge al fascino femminile l'aspetto della forza di volontà e della costanza dei proponimenti» ed entrambi questi aspetti «contraddistinguono il personaggio nelle riletture teatrali moderne», soprattutto nell'opera in musica.

Capiamo dunque subito l'importanza di tale innovazione al fine della nostra successiva indagine all'interno del campo della librettistica, eppure, per renderla più chiara, è bene muovere ancora qualche passo mettendo a fuoco i punti salienti della brillante indagine condotta da Degiovanni. La studiosa, infatti, mette in luce come Boccaccio sia «l'autore che ha dato il maggior contributo alla reinvenzione del personaggio di Iole, probabilmente traendo ispirazione dall'ormai consolidata tradizione mitografica»³³⁷, tradizione che trae le sue origini proprio da un fraintendimento della IX epistola di Ovidio.

Si è già visto nel capitolo relativo alle riprese latine, come l'epistola con protagonista Deianira riprenda l'episodio di Onfale, solo accennato nelle *Trachinie*, in quanto antecedente della sottomissione di Ercole a Iole; come sottolinea anche Degiovanni (2019, p. 318) «il parallelismo tra Onfale e Iole sviluppato nell'*Eroide* ovidiana è dunque funzionale a dare più ampio fondamento alle preoccupazioni espresse da Deianira riguardo alla stabilità del proprio vincolo coniugale (131-134)». Tuttavia, secondo la studiosa, proprio questo confronto, ovvero l'equiparazione delle due figure, «ha ingenerato nella tradizione esegetica medievale un'errata interpretazione del testo ovidiano, che ha letto come riferita a Iole anche la sezione dei vv. 53-118 dedicata a Onfale»³³⁸. Riporto di seguito alcuni versi della sezione indicata per poter proseguire in modo più chiaro l'analisi:

Una, recens crimen, referetur **adultera** nobis, (53)

unde ego sum Lydo facta noverca Lamo.

[...]

Inter Ioniacas calathum tenuisse puellas (73)

diceris et dominae pertimuisse minas.

Non fugis, Alcide, victricem mille laborum

rasilibus calathis imposuisse manum

crassaque robusto deducis pollice fila

aequaque formosae pensa rependis erae?

³³⁷ Cfr. Degiovanni 2019, p. 324.

³³⁸ Cfr. Degiovanni 2019, p. 318.

A! quotiens, digitis dum torques stamina duris,
 praevalidae fusos comminuere manus! (80)
 [...]
 O pudor! Hirsuti costis exuta leonis (111)
 aspera texerunt vellera molle latus!
 Falleris et nescis: non sunt spolia illa leonis,
 sed tua, tuque feri victor es, **illa** tui. (114)

Il primo motivo per cui il fraintendimento sarebbe avvenuto si può ravvisare nel fatto che il nome di Onfale non è mai esplicitamente menzionato; come illustra Degiovanni (2019, p. 319) «ai vv. 53 ss. l'identificazione del personaggio va desunta da dettagli eruditi, come le menzioni del figlio Lamo (54) e del padre Iardano (103), e dai riferimenti geografici che collocano l'episodio narrato in Lidia (*Lydo* 54; *Maeandros* 55; *Maeonia* 65; *Ioniacas* 73)»; tuttavia, tutti questi elementi dovevano essere «di non facile decodificazione per chi non possedesse le nozioni mitologiche presupposte da Ovidio. Non venendo colto il passaggio a una diversa figura, tutto ciò che è detto di Onfale risulta attribuito a Iole». L'analisi della studiosa, cui rimando per approfondire tale questione, evidenzia come, di fatto, la sovrapposizione dei due personaggi femminili non crei contraddizioni all'interno del testo; il fraintendimento, dunque, porta a una errata interpretazione dell'epistola di Ovidio, secondo la quale la donna per la quale Ercole è stato vinto da amore al punto da prestarle il celebre *servitium* diviene Iole. Il passaggio è completo: Iole «da schiava di guerra, grazie alle proprie arti seduttive, si fa *domina* del suo padrone e vincitore»³³⁹.

Tale passaggio viene proprio a costituire una nuova – e diffusa – tradizione mitografica, dove l'identificazione di Onfale con Iole viene esplicitata a più riprese. Come indicato da Degiovanni, il fraintendimento è attestato, fin dal XII secolo, in commenti mediolatini delle *Epistulae Heroidum* ed arriva a costituire una *vulgata* scolastica ripresa anche nel volgarizzamento delle *Epistulae Heroidum* di Filippo Ceffi (*Pistole d'Ovidio*

³³⁹ Cfr. Degiovanni 2019, p. 320.

Nasone, ca. 1325)³⁴⁰: a consacrare tale tradizione che porta con sé la creazione letteraria di una nuova Iole è stato proprio Giovanni Boccaccio. La studiosa sottolinea a più riprese come «il trasferimento a Iole delle prerogative di Onfale, grazie alla fortuna delle opere di Boccaccio, si diffonde ampiamente nella letteratura successiva», tanto che «l'episodio viene stabilmente accolto nei trattati mitografici, come nella *Herculis vita* di Lilio Gregorio Giraldi, pubblicata nel 1539, ed è inoltre divulgato nella cultura popolare»³⁴¹. Tuttavia, come si è già detto, il motivo per cui mi sono soffermata sulla versione di Boccaccio è relativo alla sua fortuna, fortuna che trova il suo apice nella reinvenzione del personaggio di Iole realizzata sulle scene teatrali dei secoli XVII e XVIII», come vedremo bene attraverso i libretti che analizzeremo. Grazie alla versione offerta da Boccaccio, che abbiamo già visto essere una importante fonte per la librettistica di Sei e Settecento, «Iole non è più solo una sventurata prigioniera di guerra, vittima della sua stessa bellezza, ma una donna fiera e volitiva, capace di tenere testa al suo feroce conquistatore, e talora anche piegarlo ai suoi desideri»³⁴². Questo è un chiaro esempio, fin da ora tangibile, di come la fonte di un testo possa determinarne anche il contenuto, ma lo vedremo meglio nei capitoli successivi relativi alle riprese operistiche.

La diffusione dei testi di Boccaccio mette in luce un fattore di grande importanza, che già avevamo messo per *Alceste*, ovvero l'importanza delle raccolte mitografiche come intermediari determinanti per la librettistica soprattutto del Seicento. È quanto affermato anche da Badolato (2018, p. 342), il quale evidenzia come dovessero ricoprire un ruolo fondamentale nella rielaborazione del materiale classico sia volgarizzamenti e traduzioni sia miscellanee e compendi e che «per tutti, i *Mythologiae sive Explicationis fabularum libri decem* di Natale Conti [...] rappresentano quanto di più particolareggiato un lettore di metà Seicento potesse reperire; sulla stessa linea le *Imagini degli dèi antichi* di Vincenzo Cartari», altro compendio mitografico. Entrambe le opere, la prima del 1551 e la seconda del 1556 «present Hercules as a moral principle, his monster-slaying

³⁴⁰ Cfr. Degiovanni 2019, p. 321. Per le varie attestazioni si rimanda a tutto il saggio citato di Degiovanni e anche a Hexter

³⁴¹ Cfr. Degiovanni 2019, p. 327.

³⁴² Cfr. Degiovanni 2019, p. 329.

representing the victory of virtue over various vices»³⁴³; come evidenzia infatti J. Mulryan nel suo studio sui mitografi di epoca rinascimentale, «a mythography differs from other accounts of myth in that it both compiles and interprets classical myth» ed offre al contempo «the most comprehensive, lucid, and appealing reformulation of the material»³⁴⁴.

Se Boccaccio avrà grandissima diffusione, notevole sarà l'influenza anche di Conti: l'opera di quest'ultimo, infatti, appare in numerose edizioni: ben 25 edizioni latine e varie nella traduzione francese di J. de Montlyard; oltre a ciò, secondo Mulryan (2017, p. 64), ad avere avuto maggiore influenza per la diffusione delle *Mythologiae* sarebbe stato «Conti's very orderly, systematic approach to the myths promoted ease of reference, and is probably the reason why he is the most frequently cited of the mythographers».

Da questa breve panoramica si possono trarre alcune considerazioni: se la fortuna di Eracle in quanto personaggio ha avuto una ampissima diffusione, non si può dire lo stesso delle *Trachinie*. La vicenda – o meglio, le vicende – drammatizzate all'interno della tragedia da Sofocle trovano una più ampia fortuna grazie alle fonti intermedie, in particolare le fonti latine (Ovidio e Seneca) e le grandi raccolte mitografiche. Prima di addentrarci nell'analisi delle singole opere cerchiamo di inquadrare la figura di Eracle nella storia dell'opera, *in primis* come personaggio tragico. Sarà infatti interessante capire come e attraverso quali fonti egli viene recepito e che vesti indosserà in vista della trasposizione musicale.

3.5 Eracle nell'opera

Negli studi sulla ricezione delle *Trachinie* nelle rappresentazioni moderne, viene a più riprese evidenziata la scarsa fortuna toccata dalla tragedia a teatro: è quanto messo in luce da H. Flashar nel suo monumentale studio *Inszenierung der Antike: das griechische*

³⁴³ Cfr. Stafford 2012, p. 215.

³⁴⁴ Cfr. Mulryan 2017, p. 59.

Drama auf der Buhne der Neuzeit (1991, p. 407) e da M. McDonald (2012, p. 647) all'interno della sua indagine sulla ripresa di Sofocle nelle rappresentazioni moderne, ove la studiosa sottolinea che «Sophocles' *Trachiniae* is not popular play for modern performances. It lacks obvious political relevance since its main theme is destructiveness of jealousy and lust». Tuttavia, come già si è messo in luce, ciò che interessa alla nostra analisi è vedere soprattutto di quale fortuna abbia goduto il personaggio di Eracle nella storia dell'opera. Secondo Stafford (2012, p. 225), a partire dal XVII secolo «the theatrical Hercules of antiquity reappears on stage in reinterpretations of the tragedies of Sophocles and Euripides, and other aspects of the hero's story have been dramatized, too, sometimes set to music». In particolare, secondo la studiosa, «of the ancient tragedies in which Hercules plays a 'cameo' role, only two have a significant post-classical performance history»³⁴⁵ e si riferisce, nello specifico, al *Filottete* e all'*Alceste*. Relativamente alle riprese operistiche, è proprio quest'ultima tragedia che, fra il Sei e il Settecento, «particularly attracts musical treatments»³⁴⁶; se su tali riprese ci siamo già ampiamente soffermati nel capitolo riguardo Alceste, aggiungeremo qualche breve osservazione riguardo alla figura di Eracle.

Anche Mills (2017, p. 533) si sofferma sulla fortuna musicale goduta dall'eroe mitico, evidenziando come «for the 17th and 18th centuries, the adventures of Heracles, and especially his part-human, part-divine nature, inspired multiple operas, cantatas and oratorios». L'avventura di Eracle, dunque, sembra proseguire anche nel teatro in musica, tanto che la studiosa aggiunge un dettaglio riguardo le fonti alla base delle rielaborazioni musicali, sottolineando che «while the *Women of Trachis* certainly lies behind these, they contain many scenes and characters that have no place in Sophocles, and the tastes of the times contribute to a very different sensibility from that of Sophocles». Sebbene Mills ritenga che la tragedia sofoclea sia «certainly» alla base di molte delle rielaborazioni operistiche incentrate sulla vicenda di Ercole e Deianira, obiettivo principale dei prossimi capitoli sarà proprio cercare di fare chiarezza circa le fonti alla base di ciascun libretto preso in esame; va infatti da sé che, per quanto certamente il contesto storico-culturale

³⁴⁵ Cfr. Stafford 2012, p. 227.

³⁴⁶ *Ibid.*

influenzi qualsiasi rielaborazione, avrà senso evidenziare una « different sensibility from that of Sophocles» qualora la tragedia costituisca realmente una fonte. Viceversa, sarà appunto la fonte – o meglio, le fonti – di riferimento a determinare nuove scelte compositive, sia per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi, sia per quanto riguarda la trama. Mills porta a sostegno di quanto affermato l'esempio dell'*Ercole Amante*, composto da Francesco Buti e musicato da Francesco Cavalli nel 1662 per le nozze di Luigi XIV con Maria Teresa di Spagna, ma l'analisi del libretto di tale opera metterà proprio in luce come alla base della stessa ci siano state diverse fonti e non si possa solamente attribuire a un diverso gusto del tempo la distanza dal testo sofocleo.

Si può, però, fare una considerazione di più ampio respiro. Abbiamo già detto che è naturale che il contesto storico-culturale influenzi e porti a scegliere un determinato tema piuttosto che un altro; così come, ad avere un ruolo determinante, sono le regole del genere d'arrivo. Non stupisce, dunque, che non ci sia traccia di alcuna ripresa musicale né dell'*Eracle* di Euripide, né dell'*Hercules Furens* di Seneca, come già sottolineato da Dahlhaus nel suo saggio più volte citato in questa sede. Anche Galinsky (1974, p. 233), nel trattare le riprese dell'*Eracle* tragico evidenzia come «in the France of Louis XIV, ranting and raving alone were not enough to keep the courtiers in the theatre. Amorous intrigues, however, were, and Herakles was to serve his new masters as handly as he had Omphale». Vedremo infatti come, in molti dei libretti analizzati, venga ampiamente sviluppato il tema d'amore, in diverse declinazioni³⁴⁷; tra le tante, sarà naturalmente quella riguardante il nostro eroe (non sempre) tragico a ricevere maggiore spazio. Infatti, per quanto riguarda Ercole, si assisterà spesso al completamento della sua «trasformazione da eroe epico-tragico a personaggio elegiaco, un percorso iniziato in età ellenistica e completato dalla poesia latina», all'interno del quale «il modello dominante è costituito dalla IX *Eroide* di Ovidio»³⁴⁸.

Tuttavia, tale modello non sarà il solo, proprio perché la IX epistola non sarà la sola fonte utilizzata: cominciamo il nostro percorso nell'opera in musica con un libretto di Aurelio Aureli, librettista a noi già noto, per aggiungere nuovi tasselli al nostro discorso

³⁴⁷ Cfr. Degiovanni 2018, p. 221.

³⁴⁸ Cfr. Degiovanni 2018, p. 222.

sulle fonti.

3.6 *Le fatiche d'Ercole per Deianira: ancora Aureli*

Ho iniziato la mia indagine sulla ricezione del personaggio di Alceste nell'opera in musica proprio dal libretto *l'Antigona delusa da Alceste* di Aurelio Aureli e mi è parso opportuno partire dal medesimo librettista anche per alzare il sipario sull'entrata in scena di Ercole nell'opera. Attraverso l'analisi del libretto dedicato ad Alceste abbiamo avanzato alcune considerazioni circa il modo di lavorare di Aureli, che si inserisce a pieno titolo nel contesto della librettistica di metà Seicento: librettistica che rielabora *fabulae* desunte sia dalla mitologia classica sia dalla tradizione romanzesca italiana secondo il gusto e la sensibilità del barocco. Tuttavia, tale generalizzazione non approfondisce alcuni aspetti che possono essere per noi di fondamentale importanza per comprendere appieno cosa significhi rifarsi alla mitologia classica in questo secolo e, soprattutto, in che modo le specifiche convenzioni di un genere influenzino l'approccio alla fonte antica. È infatti chiaro come nella elaborazione delle loro opere i librettisti e i compositori si rifacciano a una serie di convenzioni, che non solo rendono l'opera riconoscibile come genere di per se stesso, ma ne influenzano anche la stessa costruzione: infatti, come sottolinea E. Rosand, nel suo fondamentale volume *Opera in Seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, «in every dimension of construction, in each of its constituent parts, large and small, opera was fabricated out of formulaic units – from the most general to the most specific level of structure, from its overall shape to the individual musical style for a particolare text»³⁴⁹. È altrettanto chiaro che tali convenzioni, una volta stabilite, non avranno tutte la medesima sorte: se alcune rimarranno consolidate attraverso i secoli, altre, invece, cambieranno proprio a seconda dell'evoluzione del genere nel tempo. A proposito delle opere del periodo che stiamo prendendo in esame, la musicologa sottolinea come «although the material of those plots shifted from an emphasis on mythology to romance and increasingly fictionalized history, a conventional structure

³⁴⁹ Cfr. Rosand 1991, p. 322.

based on the Faustini formula emerged quite early in the 1640s»³⁵⁰. Come indica anche Badolato (2008, p. 341), i drammi di Giovanni Faustini costituiscono la base della produzione di Francesco Cavalli dal 1642 al 1652, un decennio che costituisce un «periodo cruciale per la codificazione e il consolidamento del teatro musicale a Venezia», impostando una serie di convenzioni che rimarranno pressoché invariate. Fra queste, Badolato mette in luce, in primo luogo, il processo di graduale standardizzazione delle tecniche di scrittura del libretto, che viene caratterizzato da alcuni elementi specifici: innanzitutto, un intreccio – che diventerà canonico – basato sulle peripezie di due coppie di amanti, spesso circondate da un gran numero di altri personaggi, perlopiù comici, che da separate riescono a ricongiungersi sul finale. Non possono naturalmente mancare «colpi di scena, canti nel sonno, lettere falsamente rivelatrici, monili scambiati, liete agnizioni» che diventano parte integrante della vicenda e «assurgono man mano al rango di convenzioni irrinunciabili»³⁵¹. Tutto ciò verrà rappresentato in tre atti, divenuti canonici, che tendono ad articolarsi all'incirca in questo modo: «I: esposizione e avvio del nodo; II: complicazione del nodo; III: scioglimento del nodo ed epilogo»³⁵². Tale formulario, dunque, viene da Faustini consolidato e «provided subsequent librettists with the basis of variation and invention»³⁵³ ed è sulla parola invenzione che dobbiamo soffermarci. Ciò che infatti caratterizza i libretti di Faustini è proprio l'invenzione della trama, secondo un procedimento di «ars combinatoria», come lo definisce Badolato nel titolo del suo saggio già citato, che costituisce un punto di svolta e, al contempo, di partenza, in tutta la produzione librettistica veneziana. Come sovente accade fra gli autori di drammi per musica del tempo, Faustini «non dichiara apertamente le fonti di cui si serve», creando intrecci che pur apparendo frutto della pura invenzione, «sembrano in realtà derivare dall'abile mascheramento di soggetti preesistenti, nei quali si riconoscono stilemi narrativi di diverse forme letterarie e teatrali in voga nella prima metà del Seicento». Tale prassi stilistica, dunque, si basa su un sistema di vera e propria combinazione testuale, che «si concretizza in una continua scrittura fondata sul gioco

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Cfr. Badolato 2008, p. 344.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Cfr. Rosand 1991, p. 322.

della combinazione di codici differenti, mai esplicitamente dichiarati»³⁵⁴.

Da questa, seppure concisa, descrizione, è evidente la portata del lavoro di Faustini, che si colloca all'interno di una importante fase di sviluppo dell'opera a Venezia. Sia la codificazione di convenzioni che rimarranno durature, sia il nuovo modo di inventare le trame alla base dei libretti costituiscono infatti una operazione di portata fondamentale, purtroppo interrotta dalla prematura morte del letterato nel 1651. Come scrive Rosand (1991, p. 175) «fortunately, however, Faustini did not die intestate. He left heirs, both literal and figurative, in whose hands his estate prospered» e fra tali eredi ecco che annoveriamo il nostro Aurelio Aureli, finalmente, insieme a Nicolò Minato. Entrambi erediteranno sia la posizione di Faustini «as the dominant librettists in Venice» sia, soprattutto, «his poetic style, which through them was to become the lingua franca of the Seicento libretto»³⁵⁵. Al fine della nostra analisi, può essere interessante capire come Aureli si muova all'interno di questo contesto e come egli si ponga nei confronti di Faustini: tale indagine metterà infatti meglio in luce il modo in cui Aureli concepisce i suoi libretti rapportandosi alle fonti antiche. Come infatti evidenzia Rosand, i primi due libretti di Aureli – *Erginda* (1652) ed *Ersimena* (1655) – mostrano chiaramente come egli si rifaccia a Faustini, dal momento che entrambi «were based on invented plots in the Faustini mold» mentre il terzo libretto, *Le fortune di Rodope e Damira*, comincia a segnare un punto di svolta, dal momento che Aureli «began to develop a style of his own, finding explicit inspiration in history and mythology, and adding extra characters to the Faustini formula that helped to mask its symmetries»³⁵⁶. In particolare, Rosand (1991, p. 176) evidenzia come, sebbene Aureli citi diverse fonti per il suo libretto, fra le quali Polidoro, Virgilio, Erodoto, Strabone ed altri, in seguito «firmly rejected them, indicating that the relationship between his characters would follow an independent course. History provided the *antefatti*; the poet himself devised their working out». A partire quindi dal libretto su Rodope e Damira, questo sarà il *modus operandi* di Aureli per le composizioni successive, nelle quali «a historical or mythological core and ambience [...] was

³⁵⁴ Cfr. Badolato 2008, p. 345. Si rimanda all'intero saggio per l'analisi dettagliata dei libretti di Faustini e dei meccanismi compositivi alla base degli stessi.

³⁵⁵ Cfr. Rosand 1991, p. 175.

³⁵⁶ Cfr. Rosand 1991, p. 176.

elaborated and developed in accordance with operatic conventions inherited from comedy and pastoral by way of Faustini»³⁵⁷. Tuttavia, ciò che sembra differenziare i due librettisti è proprio la procedura alla base dell'elaborazione della trama, dal momento che «the embroidery of preexistent sources, seems to have been more congenial to Aureli than the freely invented Faustini model»³⁵⁸. Abbiamo visto delinearsi questo meccanismo nell'Argomento del libretto analizzato riguardo Alceste, ove infatti, dopo aver brevemente esposto il mito, Aureli scrive:

Questo si hà dalla fauolosa invention degli antichi Poeti, al che aggiungendo nuoui supposti d'accidenti verissimi per arricchire di curiosi successi la tessitura del Dramma.

È dunque chiaro il sistema di elaborazione della trama su cui pone l'accento Rosand, ovvero la consapevole ed esplicitata divisione fra una trama ereditata da fonti già esistenti e la pura invenzione. Questo tipo di formula, dove viene dichiarato ciò che deriva dalla storia e, invece gli «accidenti verissimi» inventati per abbellire il dramma, caratterizzerà in generale i libretti di Aureli e Minato, andando proprio a evidenziare «a new stage in the development of the Venetian libretto; the texts of the next half-century were characterized by a mixture of history and invention»³⁵⁹.

Le convenzioni ideate da Faustini di cui abbiamo detto prima non vengono intaccate da questo nuovo modo di elaborazione del libretto: gli atti rimangono tre e si articolano sempre sullo sviluppo – e conseguente scioglimento – delle peripezie di due coppie di amanti; ciò che si può notare di diverso è che «the historical sources supplied the basis for that essential commodity, variety, as well as providing a challenge to the skill of the librettists»³⁶⁰. Inoltre, l'inserimento di personaggi appartenenti a materiale mitologico o letterario ampiamente noto all'interno di situazioni inventate dal librettista creava certamente una novità per il pubblico veneziano. Si è già detto di come la ricerca continua

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Cfr. Rosand 1991, p. 177.

³⁶⁰ Cfr. Rosand 1991, p. 178.

di novità fosse primaria all'interno del sistema di produzione teatrale a Venezia, basato su dinamiche legate al sistema impresario; eppure, se già Faustini si era dovuto misurare e adattare a tale contesto produttivo, a toccare Aureli – e Minato – furono due problematiche ben specifiche: «the pressure of deadlines and the increasing dominance of singers»³⁶¹, elementi entrambi per cui si dovevano produrre nuove opere a ritmi strettissimi, oltre che per offrire all'elevatissimo numero di cantanti materiale di lavoro. Per questo motivo, il rischio di offrire trame già note, o che comunque potessero ripetersi simili ad altre già messe in scena, era assai alto e il pubblico veneziano non si esimeva dal lamentare la propria insoddisfazione.

Aureli evidenzia questo aspetto proprio nella prefazione del libretto che prenderemo in esame, dove egli scrive:

Sono hoggidì le persone della città di Venetia divenute così svogliate né i gusti de i Drammi, che non sanno più, che desiderar di **vedere**, ne l'intelletto di chi compone sa più che inventare per acquistarsi gl'applausi de' spettatori, ò per incontrare la sodisfattione della maggior parte (che di tutti è impossibile). Se tal ora non m'è riuscito il poter colpire nel segno, sappi, ch'anco non sempre hò hauuto per poterui applicare quella opportunità di tempo che si ricerca in simili composizioni. Che ciò sia vero lo vedrai dà gl'effetti, mentre spero, che in queste mie fatiche destinate per Ercole conoscerai la differenza che v'è dallo scrivere in fretta, al componere con la mente quieta, e a bell'agio. Confesso d'essermi in queste affaticato più, che negl'altri miei drammi per incontrar il tuo genio so però, ch'anco queste non saranno senza debolezza d'errori, onde ti prego e à considerare che non v'è composizione più difficile di quella che si fa per le scene.

Sono dunque messi in luce gli aspetti che più colpiscono il librettista della Venezia barocca: l'esigenza di offrire sempre qualcosa di nuovo a un pubblico diventato più esigente e i ritmi serratissimi di produzione cui si è sottoposti. Aureli, infatti, sottolinea di essersi dovuto destreggiare fra le tempistiche incalzanti e la necessità di offrire un prodotto in grado di soddisfare il pubblico. Inoltre, sempre a proposito delle esigenze del

³⁶¹ *Ibid.*

pubblico, Torre Franca (1915, p. 445) sottolinea come l'utilizzo del verbo «vedere» al posto di «ascoltare» evidenzia proprio come «the opera of the seventeenth century should be considered as a “spectacle”» e tale assunto è sostenuto anche da Rosand (1991, p. 323) che, analizzando le varie convenzioni teatrali dell'opera di quel periodo, mette in luce come «the audience's expectations also extended to visual aspects of the performance. It also anticipated scenic variety, contrast between outdoor and indoor settings of different kinds [...]. And, of course, it also expected elaborate costumes».

Il libretto *Le fatiche d'Ercole per Deianira* (1662) è certamente un esempio di tale ricerca di varietà, come evidenzia sempre Torre Franca (1915, p. 447) nella sua analisi: innanzitutto, è «opulent in scenic show», come si può evincere dalla rappresentazione di Ercole che scende agli inferi e dalle scene di ballo animate da Arpie e mostri infernali. Inoltre, «variety required that the characters should be numerous» e, come evidenzia sempre lo studioso, in questo libretto sono più di trenta fra dei, semidei, eroi, personaggi mitici ed allegorici. Vediamo, a questo punto, come si sviluppa il libretto e su quali fonti siano basate queste fatiche di Ercole per Deianira: il titolo richiama entrambi i personaggi di cui abbiamo analizzato sinora la vicenda e sarà interessante vedere come Aureli l'abbia trattata e a partire da quali testi. Riporto di seguito l'Argomento del libretto per cominciare la nostra analisi dello stesso:

Deianira figlia di Oeneo Re d'Etolia fù per le sue bellezze dà molti pretesa in sposa. Trà gl'altri Acheloo figlio dell'Oceano, e della Terra gonfio dalla superbia de' suoi alti natali concorse ad esclusione di tutti alla richiesta delle di lei nozze; ma capitato Ercole in quella Corte, e innamoratosi di Deianira, corrisposto dà lei d'egual fiamma amorosa, sfidò seco alla lotta Acheloo sora le pretensioni del bello, ch'amava, e superatolo in quella, gloriosamente acquistossi col suo valore la sposa bramata. Ma perché questo illustre Semideo fù di continuo perseguitato dall'odio della Madrigna Giunone, **figesi che** questa sdegnosa Deita **con la serie de gl'accidenti inseriti nel presente Drama** procurasse ad Alcide l'impiego di noue fatiche, **à similitudine d'altre sue famose decantate da fauolosi poeti**, e ciò fece Giunone à fine di contenderli l'acquisto di Deianira, benché il tutto sorti in vano, restando ogni impresa superata dal valore d'Alcide protetto da Giove suo genitore. Scriue Ouidio,

che Oeneo hauendo sacrificato à tutti gli Dei fuori, che a Diana questa Diua sdegnata mandasse un fiero Cingiale à infestar il paese di Calidonia.

Meleagro fratello di Deianira auido d’immortalarsi con l’uccisione di quella belua feroce ordinò una caccia famosa, alla quale interuenne Atalanta figlia di Iasio Rè d’Argiui cacciatrice valorosa, della quale Meleagro s’accese con eguale corrispondenza d’affetto. E perché fu Atalanta la prima à ferire col suo strale la fiera, terminata la caccia gli mandò Meleagro à presentare in dono il capo dell’ucciso cinghiale per attribuirli il primo honore della caccia. Plesippo fratello d’Althea per natura ambizioso, pretendendo egli d’hauere in detta caccia la maggior parte di gloria, e d’honore, sdegnatosi nel vedere il dono inuiato ad Atalanta gli lo tolse con violenza di mano, il che osseruato dà Meleagro leuò questi infuriato la vita à Plesippo per vendicare l’ingiuria fatta all’amata Atalanta.

Althea intesa la morte di Plesippo suo fratello trasportata dall’ira contro il proprio figliolo homicida, prese il tizzone fatale rapito alle Parche nella natiuità del medesimo nella conseruatione del quale consisteva la vita di Meleagro, e consegnandolo furibonda alle fiamme con la distrusione di quello vendicò l’homicidio dell’estinto fratello. **Principiano le attioni del Drama doppo** la caccia del Cignial Calidonio fatta in quella selua, ch’era stata già il nido della belua atterrata ed uccisa.

Fin dall’Argomento risultano evidenti alcuni degli aspetti messi in luce precedentemente; innanzitutto, troviamo le consuete formule di cui abbiamo parlato: “si finge che”, “gli accidenti inseriti nel dramma”, “i fauolosi poeti”, “l’azione che inizia da dopo il fatto mitico”. La prima parte dell’Argomento è incentrata sulla breve descrizione della contesa, fra Acheloo ed Ercole, della mano di Deianira: abbiamo già incontrato l’episodio, che, solo accennato nelle *Trachinie*, è ampiamente sviluppato nel libro IX delle *Metamorfosi* di Ovidio, nello specifico ai versi 1-92. A ritardare il momento effettivo dello scontro è però l’introduzione del personaggio di Giunione, arcinota nemica dell’eroe, che gli impedisce di convolare subito a nozze con l’amata coinvolgendolo in imprese «à similitudine d’altre sue famose decantate da fauolosi poeti».

Diversamente da quanto era avvenuto nell’Argomento del libretto *L’Antigona delusa da Alceste*, viene qui esplicitata la fonte di riferimento, che è Ovidio, ma occorre

fare una precisazione. La vicenda dal quale prende ora le mosse la costruzione della trama di Aureli non ha nulla a che vedere con lo sviluppo di quella che coinvolge Eracle e Deianira, o, più precisamente, sembra si tratti di due episodi mitici che nelle fonti antiche non hanno fra loro un nesso storico o drammaturgico e vengono invece intrecciati nella trama inventata da Aureli. In verità, approfondendo l'analisi, troviamo un nesso ed è la medesima fonte da cui entrambe le vicende sono attinte: le *Metamorfosi*. La seconda vicenda mitica menzionata dal librettista è infatti quella riguardante la "caccia calidonia", ovvero la battuta di caccia organizzata dal re Oineo per uccidere il cinghiale inviato punitivamente da Artemide a devastare le terre di Calidonia, dal momento che Oineo era venuto meno alle offerte votive per la dea. Tale episodio è narrato proprio da Ovidio nel libro VIII delle *Metamorfosi* ai versi 260-444. Gli elementi riportati nell'Argomento sono i medesimi che si riscontrano nell'opera latina e su di uno in particolare va posto l'accento, ovvero l'innamoramento fra Meleagro e Atalanta³⁶²: si è infatti visto come, secondo le convenzioni del genere, la trama debba svilupparsi su due coppie di amanti che qui sono rappresentate, rispettivamente, da Ercole / Deianira e Meleagro / Atalanta.

La descrizione della scoperta di Althea dell'uccisione del fratello ad opera del figlio è descritta da Ovidio ai vv. 445-525: la donna, giunta a sapere che Meleagro ha assassinato Plesippo, viene travolta dalla furia e decide di vendicarsi. Anche la menzione fatta da Aureli al «tizzone fatale» trova il suo preciso riferimento nel testo ovidiano, dove è descritto che Althea, sin dalla nascita di Meleagro «has preserved in a safe place a charred log which the Fates told her would consume the life of her son at the same time as it was burn up»³⁶³. Dunque, la vicenda mitica viene riportata fedelmente nell'Argomento, per poi passare alla narrazione delle «azioni del Drama», azioni che dovranno includere l'esito dello scontro annunciato sin dall'inizio.

È possibile fin da ora avanzare una considerazione: sebbene sia presente il tema

³⁶² Cfr. Anderson 1974, p. 357 nel commento ai vv. 260-444: «she (i.d. Atalanta) involuntarily caused trouble, because Meleager fell in love with her and, after he killed the dangerous beast, gave her the hide prize for being the first to wound the animal. Against this slight to their manhood the men protested, and the uncles of Meleager went so far as to seize the prize from the hands of Atalanta. In rage Meleager then killed these brothers of his mother. So ended the hunt in tragedy».

³⁶³ Cfr. Anderson 1974, p. 371.

amoroso, esso si limita soltanto all'innamoramento fra Ercole e Deianira e al tentativo dell'eroe di prenderla in sposa. Fin dalla menzione dell'episodio della caccia è chiaro che vi sia un sapiente uso delle fonti, in cui però nulla rimane della vicenda del nostro eroe mitico analizzata sin ora in ambito letterario.

Mi soffermerò ora, brevemente, sulla costruzione della trama, solo per mostrare attraverso alcuni passaggi sia come Aureli impieghi sapientemente le fonti sia come, in questo caso, sia Ercole in quanto personaggio mitico ad essere ripreso: sebbene Deianira sia menzionata, è più l'immaginario mitico relativo alle fatiche dell'eroe a suscitare lo spirito creativo di Aureli, che comincia a muoversi abilmente fra le varie metamorfosi ovidiane.

Nel Prologo compare immediatamente Giunone ad annunciare la sua volontà di infliggere delle fatiche per Ercole in modo tale da vendicarsi dell'infedele marito: il proposito dell'intera azione drammatica è dunque posto, ma Ercole non fa subito la sua entrata in scena. I primi atti sono infatti dedicati all'allestimento della caccia e all'innamoramento – a prima vista – fra Meleagro e Atalanta. Ercole arriva nella scena V: di ritorno dalle sue imprese eroiche, deve attraversare l'Acheloo, ma viene fermato dalle Furie di Giunone che gli annunciano che sarà destinato a nuove fatiche «per la beltà di Deianira». Tuttavia, l'azione drammatica si complica ulteriormente: nella scena VII appare il personaggio mitico di Perseo, che tiene in mano il capo di Medusa reciso, citando quindi l'episodio delle Gorgoni, che doveva essere ampiamente conosciuto dal pubblico³⁶⁴. Aureli potrebbe aver tratto l'episodio sempre dalle *Metamorfosi*, dove viene narrato nel IV libro a partire dal v. 604, per poi arrivare fino al v. 249 del V, dove inizia il ciclo di Perseo culminante nel famoso episodio, appunto, della decapitazione di Medusa. Per quanto l'episodio fosse certamente noto a tutto il pubblico, Perseo riferisce ad Ercole e al suo servo Liso che nessuno deve scoprire il capo della Gorgone, onde non rimanere pietrificato. È evidente che l'introduzione di questo episodio, che rientra a pieno titolo all'interno di tutti quegli espedienti tesi ad abbellire e complicare l'intreccio di cui gode il dramma per musica barocco, anticipa fin da subito come la testa di Medusa avrà

³⁶⁴ Il soggetto avrà grande fortuna operistica, si pensi solo al *Persée* di Quinault musicato da Lully (1682). Cfr. in merito Solomon 2014, pp. 376-7.

appunto un ruolo all'interno della trama, ma viene per ora lasciato in sospeso.

Alla scena VIII viene finalmente presentato Acheloo innamorato, ma lo stesso non si può dire di Deianira, che, disperata, si confida con la madre perché non vuole sposarlo. Althea le suggerisce che potrebbe arrivare un eroe a salvarla e alla scena successiva, la X, si palesa Ercole a corte. A questo punto della narrazione avviene l'incontro fra Acheloo ed Ercole e quest'ultimo chiede ad Oeneo, che ha ormai promesso al fiume la mano della figlia, di poterlo sfidare per conquistare lui Deianira e prenderla in sposa. Sebbene ora la fonte sia il IX libro delle *Metamorfosi*, alla scena XIV subentra nuovamente, intrecciandosi a questo episodio mitico, la vicenda di Medusa. Liso, servo di Ercole, sta portando su ordine di Perseo il capo della Gorgone al sicuro, ma Deianira, dopo essersi fatta dire di che cosa si tratti, convince il servo a lasciarlo nelle sue stanze: se Ercole non riuscirà a vincere nello scontro Acheloo, sarà lei stessa a trasformare l'indesiderato sposo in pietra. A questo punto, la gara fra Ercole e Acheloo per vincere la mano di Deianira viene lasciata in sospeso; alla scena XVI, Aureli torna al racconto della caccia, soffermandosi in particolare sulla seconda coppia di innamorati.

La descrizione della caccia e dell'uccisione di Plesippo ad opera di Meleagro segue fedelmente la trama ovidiana, fino ad arrivare alla scena XIX, dove viene rappresentato il doloroso conflitto interiore di Althea, divisa fra il dolore per la morte del fratello e l'amore materno per il figlio, dilemma sul quale Ovidio si concentra con grande patetismo ai vv. 463-511. In particolare, l'aria di Althea³⁶⁵ ben si rifà alla descrizione fatta da Ovidio del conflitto interiore della donna, che, «by narrative and soliloquy, is one of his masterpieces»³⁶⁶. Come nella fonte latina Althea deciderà di uccidere il figlio: vendetta è compiuta, entrambi gli uomini sono morti.

A questo punto, si intrecciano fra loro tutte le vicende mitiche finora menzionate: nella scena XXII, Atalanta piange la morte dell'amato Meleagro e giunge la sconvolgente notizia che la regina è rimasta pietrificata; subentra a questo punto la testa della Gorgone,

³⁶⁵ Atto I, XIX: «[...] Morto Plesippo? Oh Dei! / Figlio iniquo! Inumano! / Dell'ucciso germano / la vendetta farò; / struggerò trà le fiamme / nel tizzone fatale / il tuo stame vitale, / la memoria di madre io perderò. / Mora l'empio: mà nò; come pols'io / dar la morte à chi diedi / vita, e regio natal col sangue mio. / Viva dunque: mà chi?».

³⁶⁶ Cfr. Anderson 1974, p. 372.

di cui il pubblico attendeva in trepidazione di scoprire il ruolo. La regina, accecata dal dolore, la scambia per la testa del fratello e, nonostante gli avvertimenti di Liso, la osserva. A fronte di questa situazione, Deianira ricorda le imprese di Ercole all'Inferno: egli ha salvato sia Teseo sia Alceste e gli chiede, dunque, di andare a recuperare ora Meleagro e Plesippo. L'eroe non può che accettare e le promette che combatterà contro Acheloo una volta tornato vincitore («pugnarò al mio ritorno con Acheloo»): dunque, come da convenzione, vediamo che il congiungimento fra i due innamorati si fa aspettare.

Ercole si accinge dunque a compiere questa fatica per Deianira, ma nella narrazione vengono inseriti da Aureli anche alcuni episodi inerenti alle fatiche canoniche dell'eroe, che il pubblico doveva conoscere benissimo. Alla scena XXVI, ad esempio, Ercole si imbatte in Prometeo: tale episodio è descritto nel contesto dell'undicesima fatica dell'eroe, durante la quale Ercole libera Prometeo incatenato a causa del suo furto del fuoco. È proprio il fuoco a entrare in gioco nell'intricata trama del libretto: Eracle ordina infatti a Prometeo di riportarlo alla reggia per ridare vita alla statua.

L'atto II si apre con Acheloo e Deianira, che manifestano la divergenza di sentimento che nutrono: il fiume è certo che la donna sarà sua, mentre quest'ultima prega che il suo amato possa tornare presto vincitore per trionfare ancora una volta per lei. Questo atto centrale è certamente quello più ricco delle tematiche care al pubblico veneziano: alla scena VI, Prometeo rianima Althea grazie al fuoco e segue poi una lunga e dettagliata descrizione della discesa agli inferi di Eracle. Già dalla analisi dei libretti di periodo barocco incentrati su Alceste si è visto come la descrizione degli Inferi fosse in gran voga nel Seicento. In questo caso, essa mette in luce la ricerca di varietà più volte menzionata in questa sede: vengono presentati un gran numero di personaggi mitici, fra i quali Sisifo e Tantalo, a far da coppia con Prometeo, e la parte in cui vengono, naturalmente, liberati Meleagro e Plesippo, si conclude con il ballo degli spiriti beati.

L'atto III, ovvero l'ultimo, è quello convenzionalmente dedicato allo scioglimento delle peripezie: si apre infatti con il ricongiungimento di Meleagro e Atalanta, che possono finalmente lasciarsi andare al loro duetto d'amore. È solo alla fine che si verifica dunque lo scontro fra Acheloo ed Ercole, che segue pedissequamente la descrizione che ne fa Ovidio nelle *Metamorfosi*: il fiume prende la forma di serpente e le stesse battute

cantate da Eracle³⁶⁷ richiamano testualmente i versi 67 ss. di Ovidio (“Cunorum labor est angues superare mearum”, / dixit “et ut vincas alios, Acheloe, dracones, / pars quota Lernaee serpens eris unis echidnae?”).

L’opera non può che concludersi con il trionfo di Ercole e il ricongiungimento fra lui e Deianira: anche la coppia che dà il titolo al dramma per musica può abbandonarsi all’amore.

Dall’analisi del libretto è possibile, dunque, proporre alcune considerazioni. Vediamo, innanzitutto, come la vicenda di Eracle e Deianira, seppur solo accennata relativamente al loro primo incontro, possa essere elaborata cogliendone in pieno la tematica amorosa; in questo caso Aureli sceglie volutamente di non concentrarsi sull’aspetto tragico della vicenda, sia perché non sarebbe stato gradito al pubblico veneziano, sia perché non consono alle convenzioni dell’opera. In secondo luogo, è possibile vedere come Aureli intrecci varie vicende mitiche fra loro al fine di crearne una nuova: evidentemente il pubblico conosceva bene i miti presi a riferimento e dunque il loro inserimento in un intreccio nuovo poteva certamente costituire la tanto ambita “novità”. E veniamo all’ultima, ma non meno rilevante, considerazione, riguardante l’importanza assunta da Ovidio nella librettistica³⁶⁸: in questo libretto le *Metamorfosi* offrono un terreno fruttuosissimo per creare una trama che vede sì al suo centro il personaggio di Ercole, eroe mitico noto per le sue imprese, ma anche la ripresa di altri e vari episodi mitici. L’innamoramento di Ercole e Deianira è qui il pretesto narrativo alla base della creazione di altri intrecci e, non a caso, esso viene limitato alla vicenda della contesa fra Ercole ed Acheloo che abbiamo visto essere solo accennata nelle *Trachinie* e nemmeno menzionata nella epistola IX delle *Heroides*.

Vedremo, però, che l’autore latino verrà ripreso anche – e soprattutto – per quanto

³⁶⁷ Atto III, X: «Folle in forma di serpe, / spauentarmi tu credi: e che non sai / che con tenere mani i serpi in cuna / sin da bambino intrepido domai».

³⁶⁸ Su questo tema si rimanda, in generale, allo studio di Solomon già menzionato, *The influence of Ovid in Opera* (2014). Riguardo invece alle *Metamorfosi* nello specifico, è stata a più riprese sottolineata l’importanza della traduzione di Giovanni Andrea dell’Anguillara (1554) come fonte utilizzata dai librettisti del Seicento. Fra i tanti studi in merito si rimanda a Rosand 1983 pp. X-XI; Bianconi 1986, pp. 233-4; Badolato 2008, p. 343.

riguarda le narrazioni della vicenda più strettamente legate a Deianira, descritte sia in *Metamorfosi IX* a partire dal v. 93, ovvero la sezione esclusa da Aureli nella sua trama, sia nella IX epistola delle *Heroides*. La fortuna di entrambi i testi, di cui già abbiamo parlato, influenzerà notevolmente la caratterizzazione dello stesso Ercole sul palco dell'opera in musica e, inoltre, offrirà interessanti spunti per sviluppare, secondo diverse declinazioni, il tema amoroso.

Già il prossimo libretto che prenderemo in esame ce ne darà prova.

3.7 L'*Ercole amante* di Buti e Cavalli

Quanto anticipato nel capitolo precedente si evince fin dal titolo del libretto che tratteremo ora: Ercole amante fa la sua entrata in scena. L'innamoramento di Ercole per Iole rappresenta infatti il fulcro narrativo dell'*Ercole amante*, libretto commissionato dal Cardinale Mazzarino a Francesco Buti e messo in musica da Francesco Cavalli nel 1659 in occasione dei festeggiamenti delle nozze di Luigi XIV con Maria Teresa di Spagna. L'opera, tuttavia, andò in scena diverso tempo dopo, precisamente il 7 febbraio 1662 per l'inaugurazione della nuova Salle des machines alle Tuileries. Parlerò in seguito del motivo di tale dilazione occorsa fra la data di commissione e l'effettiva esecuzione dell'opera, dal momento che il contesto offre interessanti considerazioni sulla scelta stessa del soggetto trattato. Ora cercherò di offrire una sintesi della trama del libretto, mettendone in luce alcuni punti salienti per la nostra analisi. L'opera è costituita da un prologo e cinque atti, come tipico della struttura della tragédie lyrique francese, con la quale abbiamo preso familiarità grazie all'*Alceste, ou le triomphe d'Alcide* di Quinault e Lully.

Dopo il prologo di carattere allegorico, nella prima scena dell'Atto I si palesa subito Ercole, la cui aria altro non è che la manifestazione di un innamorato in preda ai tormenti del cuore. La trama al centro del libretto è infatti quella dell'amore di Ercole per Iole, come verrà svelato in seguito e l'antefatto della vicenda sarà esposto nel II Atto. Il

dramma vero e proprio prende l'avvio dal personaggio di Ercole, amante non ricambiato, che lamenta la sua delusione rispecchiando in pieno il *topos* elegiaco in cui già lo abbiamo visto rappresentato: da eroe vincitore di mostri e imprese, a uomo vinto da una donna. Riporto di seguito i versi iniziali dell'aria per rendere evidente quanto appena detto³⁶⁹:

Come si beffa Amor del poter mio!
A me cui cede il mondo
farà contrasto una donzella? (oh dio!)
Come si beffa Amor del poter mio!
Dunque chi tanti mostri
vide esangui trofei di sua fortezza
scempio farà di femminil fierezza,
e trafitto cadrà da un van desio?
Come si beffa Amor del poter mio!

Degiovanni (2018, p. 222) sottolinea come «l'avvio della vicenda drammatica, come nell'*Hercules Oetaeus*, è affidato a un *assolo* di Ercole, ma il suo contenuto è del tutto mutato»: a essere infatti al centro dei pensieri dell'eroe è «non più un'orgogliosa rivendicazione dei propri meriti come giustificazione della richiesta dell'apoteosi, ma un lamento di innamorato respinto». Mi sembra che, data la natura così diversa del contenuto, non si possa pensare che Buti si sia ispirato alla tragedia senecana solo perché entrambi i testi iniziano con l'entrata in scena di Ercole: in questo caso, credo si debba piuttosto ravvisare la volontà del librettista di mettere sin da subito in luce il tema amoroso, tema portante dell'intera opera e teso a caratterizzare Ercole sotto una nuova veste. Tuttavia, prima di prendere in considerazione le fonti utilizzate dal librettista per la rivisitazione elegiaca di Ercole, può essere interessante fare un'ulteriore considerazione circa la presunta ripresa senecana menzionata da Degiovanni. Anche M. Agnosini mette in luce una certa somiglianza fra l'aria di Ercole e l'incipit dell'*Hercules Oetaeus*; lo studioso, sebbene evidenzi come nella tragedia senecana manchi effettivamente ogni

³⁶⁹ Per il testo del libretto prendo come riferimento l'edizione curata da Badolato (2015).

menzione alla tematica amorosa, sottolinea come il libretto sembri ricordare il prologo della tragedia latina per un altro aspetto, ovvero «il senso di frustrazione, determinata dal mancato soddisfacimento di un desiderio, che emerge dalle parole di Ercole» e aggiunge che, tenendo in considerazione tale elemento, «l'*Ercole amante* è anche abbastanza vicino a una precedente 'riscrittura' dell'*Hercules Oetaeus*: l'*Hercule mourant* di Jean de Rotrou. L'*Hercule mourant*, tuttavia, rappresentava ancora uno stadio intermedio»³⁷⁰. Infatti, se nel prologo senecano il desiderio dell'eroe era solo inerente alla volontà di assurgere al cielo, in quello della tragedia francese vi è, sì, ampio spazio dedicato alle imprese dell'eroe, ma, come evidenzia Rossi, «con una svolta improvvisa, i dieci versi conclusivi del monologo di Ercole in Rotrou sono dedicati a Iole, e mettono in evidenza sin dall'inizio dell'opera l'indebolimento del potere dell'eroe». Rossi sottolinea quindi come «non solo il narcisismo di Ercole è ferito a livello cosmico (Giove non lo ha ancora assunto in cielo), ma il massimo dell'umiliazione si sposta a livello umano e soggettivo», dal momento che «l'eroe non sarà in pace con se stesso finché non avrà portato a termine la sua opera di seduzione di Iole che non corrisponde la sua passione»³⁷¹.

Non è possibile, in questa sede, fare un'analisi dettagliata della tragedia di Rotrou, ma è tuttavia necessario fare alcune brevi considerazioni per capire meglio l'*Ercole amante*. Se infatti mio interesse è vedere soprattutto come – e quali – fonti classiche siano state alla base dei libretti, abbiamo già visto in merito all'*Alceste* di Quinault come in Francia, in periodo barocco, i libretti basati su temi a sfondo mitologico si rifacciano spesso a riscritture tragiche moderne dei drammi antichi. Non si può quindi non menzionare l'*Hercule Mourant* di Jean Rotrou (1634), rifacimento proprio dell'*Hercules Oetaeus* di Seneca. Su tale tragedia verrà direttamente elaborata l'opera omonima del compositore francese Antoine Dauvergne, eseguita per la prima volta all'Académie Royale de Musique il 3 aprile 1761; non si può dire lo stesso del libretto di Buti, che senz'altro non è basato interamente su tale fonte, ma di certo non si può pensare che il dramma francese non abbia avuto una sua influenza, ben visibile fin dalla scena I dell'Atto I. Saranno altri i passi affini che menzionerò all'interno di questa analisi; ciò

³⁷⁰ Cfr. Agnosini 2019, p. 344.

³⁷¹ Cfr. Rossi 2002, p. 367.

che intendo sin da ora sottolineare è che penso che per il libretto di Buti non si debba fare riferimento alla tragedia di Seneca, quanto piuttosto alla rielaborazione che di Seneca fa Rotrou. L'adattamento del tragediografo, infatti, è esemplificativo della predilezione del pubblico francese per le storie basate principalmente sugli intrighi amorosi, e d'altra parte è quanto abbiamo visto anche a proposito dell'*Alceste* di Quinault, che complica la trama euripidea aggiungendo sottotrame amorose piene di intrighi e guazzabugli.

Questo fatto è determinante per sottolineare, una volta ancora, come ad essere riprese per il repertorio operistico siano le tragedie che possono essere adattate a questo tema: infatti, l'*Ercole furente*, sia nella versione greca sia in quella latina, non verrà mai rielaborato. È ciò su cui in effetti pone l'accento anche Galinsky (1974, p. 233), che scrive a proposito delle rielaborazioni incentrate su Eracle: «in the France of Louis XIV, ranting and raving alone were not enough to keep the courtiers in the theatre. Amorous intrigues, however, were, and Herakles was to serve his new masters as handily as he had Omphale». Sempre secondo Galinsky, questo tipo di adattamenti ha avuto uno «slight literary merit» offrendo però due ritratti di Eracle «which determined his reputation on the stage for two century». La prima di queste rappresentazioni sarebbe quella che vede Eracle come un «insensate lover, who is unconcerned about the feelings of his amorata as he is ready to use force to get his way» e tale caratterizzazione è quella che si può trovare nelle *Trachinie* di Sofocle, dove Eracle «cared not about Deianeira's feelings, nor, implicitly, those of Iole». È per questo che drammaturghi come Rotrou «took it upon themselves to dramatize especially the latter story explicitly enough. For that purpose, Iole is given another love». Nella tragedia di Rotrou subentra infatti Arcas, contro il quale Ercole alla fine dovrà soccombere, poiché «true love and woman's heart cannot be forced, not even by the hero who conquered the whole world»³⁷². Vedremo più avanti come anche tale scelta drammaturgica abbia un riscontro nel libretto preso ora in esame, ma torniamo ora al nostro amante deluso.

È infatti chiaro che, per quanto l'incipit della tragedia di Rotrou possa aver ispirato Buti, se non altro aprendo il filone di rielaborazione della tragedia sofoclea – ma ancor più senecana – in chiave amorosa, la presentazione di Ercole come amante elegiaco trova

³⁷² Cfr. Galinsky 1972, p. 233.

il suo modello principale in quello costituito dalla IX *Eroide* di Ovidio, dove Deianira recrimina al marito, vincitore, di essere stato però vinto dall'amore. Riporto di seguito, solo per rendere più evidente il confronto, i vv. 1-12 che abbiamo già analizzato nel capitolo incentrato sulle riprese latine:

Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris;
victorem victae succubuisse queror.
Fama Pelasgiadas subito pervenit in urbes
decolor et factis infitianda tuis,
quem numquam Iuno seriesque inmensa laborum (5)
fregerit, huic Iolen inposuisse iugum.
[...]
Plus tibi quam Iuno, nocuit Venus: illa premendo (11)
sustulit, haec humili sub pede colla tenet.

Se nell'epistola è Deianira ad accusare il marito, nell'aria in apertura dell'opera è Ercole stesso a suggerire che cadrà vittima del desiderio di amore; possiamo dunque confermare quanto si era anticipato nei capitoli precedenti, ovvero che riguardo al nostro personaggio «giunge a compimento la sua trasformazione da eroe epico-tragico a personaggio elegiaco, un percorso iniziato in età ellenistica e completato dalla poesia latina»³⁷³. Tale trasformazione, oltre ad essere completata, trova naturalmente nuove drammatizzazioni e, come evidenzia sempre Degiovanni (2018, p. 223), «la 'vittoria' di Iole su Ercole è resa ancora più evidente, nei drammi moderni, dal fatto che, quando l'eroe tenta di sedurla, la prigioniera lo respinge con fierezza». È questo un elemento di assoluta innovazione rispetto alla tradizione precedente: se pensiamo in particolare alle *Trachinie*, sebbene Iole rimanga in silenzio ed Eracle non parli mai direttamente del sentimento provato per la donna, ciò che è evidente è che «Iole, una volta divenuta preda di guerra, è la concubina di Ercole [...] e, in quanto schiava, è inimmaginabile che possa respingere il padrone»³⁷⁴. Invece, «trasposta in contesto moderno, la situazione muta: la fanciulla è sì prigioniera di

³⁷³ Cfr. Degiovanni 2018, p. 222.

³⁷⁴ Cfr. Degiovanni 2018, p. 221.

guerra, ma rimane pur sempre principessa e rispecchia il proprio status anche nel comportamento, costantemente improntato a grande dignità, fermezza e coraggio»³⁷⁵. A tali considerazioni di carattere generale, se ne può aggiungere un'altra: la caratterizzazione di Iole nelle rappresentazioni moderne presenterà di certo dei tratti comuni, ma essi sono soprattutto influenzati dalla fonte utilizzata di volta in volta per le varie riscritture. Se, infatti, fin dalla prima scena dell'atto I possiamo vedere l'influenza dell'opera di Ovidio – il primo, nella IX *Eroide*, a caratterizzare la prigioniera come altera, fiera, non più la remissiva prigioniera della tragedia greca – noteremo anche come questa non sarà la sola fonte a condizionare Buti nella stesura del libretto. Vediamo, quindi, come appare Iole in questo testo e cerchiamo di capirne le motivazioni.

Ricapitolando: Ercole ama Iole, che però non solo non lo ricambia, ma addirittura lo rifiuta, e ciò per due specifiche ragioni: innanzitutto, le ripugna unirsi all'uomo che ha ucciso suo padre ed inoltre è innamorata di Hyllo, proprio il figlio di Ercole. Dell'innamoramento fra i due veniamo informati subito nel primo atto, dove entrano in conflitto Venere e Giunone: la prima vuole aiutare Ercole a conquistare il cuore dell'amata, tentativo al quale non potrà che opporsi l'acerrima nemica dell'eroe. Giunone, manifestando la volontà di osteggiarlo in tutti i modi, svela al pubblico il nodo drammatico (I, III):

Di reciproco affetto
ardon Hyllo, e Iole,
e sol per mio dispetto
l'iniqua deà non vuole,
ch'Imeneo li congiunga? anzi procura
per il mio scorno maggiore,
ch'il nodo maritale ond'è ristretto
Ercole a Deianira alfin si rompa;
a ciò ch'Iole a questi
del di lei genitore empio omicida
con mostruosi amplessi oggi s'innesti.

³⁷⁵ *Ibid.*

E con qual arte oh dio? con arti indegne
d'ogni anima più vil non che divina.

L'Atto II si apre effettivamente con un tenero duetto d'amore fra Hyllo e Iole, che non lascia dubbi sul loro sentimento, del quale finora si era solo sentito vociferare. Viene infatti introdotta la figura di un Paggio, che origliando di nascosto le parole scambiate fra i due amati si rende conto dell'intricata situazione: Iole ama il figlio di Ercole, che però, a sua volta, ne è perduto innamorado. Subentrano a questo punto, nella scena IV, sia Licco, personaggio che vuole probabilmente richiamarsi al Lica della tradizione mitica, sia Deianira: tutto è svelato e viene palesato dal dialogo fra Licco e il Paggio il motivo per il quale Iole non ricambia il sentimento di Ercole ed anche quanto provato da quest'ultimo:

Licco: E perché ha in odio Iole
Ercole?

Paggio: Perché uccise Eutyro.

Licco: Ed ama
il figlio poi di chi gli uccise il padre?
Ha la pianta in orrore, ed ama il frutto?
Che vuoi giocar ch'io so
la ragion che di ciò
ella in sé covane?

Un d'essi è troppo adulto, e l'altro è giovane

Paggio: Fin da principio Iole ardea per Hyllo
onde per compiacerla
le già date promesse
delle nozze di lei ritolse Eutyro
ad Ercole, ch'al fin sì mal soffrillo,
ch'una tal dalla figlia opra gradita
all'infelice re costò la vita.

E tu, ch'il tutto sai
non sai, ch'Ercol' m'attende? e ch'egli è amante?

E che fra quanti mai
ardono al mondo d'amorosa fiamma
non v'è di pazienza una sol dramma.

La scelta adoperata da Buti di creare una sottotrama amorosa che veda coinvolti Iole ed Hyllo, risulta molto interessante perché tesa a complicare il tema amoroso; infatti, come mette in luce Degiovanni (2018, p. 222), in questo modo «si aggiunge il tema della rivalità padre-figlio per il possesso della donna [...] ed è solo la morte di Ercole che, rimuovendo concretamente l'ostacolo, consente la risoluzione del nodo tragico». Non possiamo non ravvisare quanto accennato prima a proposito della tragedia di Rotrou; già il tragediografo francese, infatti, aveva introdotto un amante per Iole, complicando l'intrigo amoroso secondo uno schema affine: Deianira ama Ercole, che ama Iole, che ama Arcas e anche in questo caso sarà appunto la morte dell'eroe a permettere l'unione dei due innamorati. Ci soffermeremo in seguito sull'elaborazione del finale, per ora avanziamo qualche altra considerazione sull'intreccio amoroso.

Deianira, presente sulla scena, è venuta a conoscenza di tutto ed è pervasa dalla più profonda gelosia. La scelta drammaturgica di introdurre l'amore fra Iole ed Hyllo crea infatti un inasprimento del sentimento di gelosia provato da Deianira, che alla scena V del II atto, sottolinea la sua situazione: ella, infatti, non sa «se più gelosa esser dea come madre, o come sposa». È chiaro, tuttavia, che il motivo che basta a giustificare è la caratterizzazione stessa di Ercole, che, come già si è detto, non fa nulla per celare le sue intenzioni di conquistare Iole. Nell'Atto III, infatti, abbiamo la piena rappresentazione di Ercole come amante elegiaco: dopo che Venere ha suggerito a Ercole i rimedi magici con cui lo aiuterà a conquistare la donna, avviene alla scena III l'incontro fra Ercole e Iole:

Ercole: Ah bella Iole
a sì gran crime, e di sì gran castigo
degnò, qual per me fora
l'impossibilità dell'amor tuo:
imputar mi vorrai
una prova fatale,

ed un impulso senza freno, oh dio,
dell'infinito ardor, dell'amor mio?
Quand'il tonante istesso
negarmi com'Eutyro, avesse ardito
un ben sì desiato, e a me promesso,
come già contro il sole, e 'l dio triforme
stato non fora contra lui men parco
di strali avvelenati il mio grand'arco.

Iole: Io sola fui cagion, che il re mio padre
rompesse a te la data fede.

È necessario fare alcune considerazioni in merito a quanto espresso in questo duetto. Innanzitutto, vengono offerte informazioni più puntuali sull'antefatto del dramma, solo menzionato nello scambio di battute fra Licco, il Paggio e Deianira. Dalle parole di Ercole, infatti, si evince come egli abbia ucciso Eutyro proprio perché il re era venuto meno al patto fatto circa il matrimonio fra lui e la figlia. Come sottolinea Agnosini (2019, p. 341), Ercole in questa scena ha «cura di giustapporre lo *status* di promessa sposa di Iole a quello di oggetto del desiderio, allo scopo di enfatizzare, dal proprio punto di vista, la gravità dell'infrazione commessa da Eutiro rifiutando di dar seguito al patto nuziale». Ecco, dunque, una innovazione rispetto alla tradizione mitica, che acuisce inoltre il sentimento di gelosia che lacera Deianira: Ercole vuole veramente ripudiarla per fare di Iole sua moglie.

Ricordiamo quanto abbiamo analizzato nei capitoli precedenti, sia riguardo le *Trachinie* sia riguardo le riprese latine. Nelle *Trachinie* Deianira si lascia andare ai suoi timori circa Iole sottolineando la sua paura che Eracle rimanga suo sposo solo nominalmente (vv. 550-551 ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς / ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνήρ), ma senza mai pensare che possa effettivamente ripudiarla come moglie (vv. 539-540 καὶ νῦν δὲ οὔσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα). Diversamente – e ci siamo soffermati a lungo su tale questione nel capitolo dedicato alle riprese latine – la Deianira ovidiana è consapevole che l'innamoramento del marito per la

prigioniera possa mettere in discussione il suo ruolo, socialmente e legalmente riconosciuto, di moglie (Ov. *Her.* 9, 131-134: forsitan et pulsa Aetolide Deianira / nomine deposito paelicis uxor erit, / Eurytidosque Ioles atque Aonii Alcidae / turpia famosus corpora iunget Hymen).

Per la Deianira del nostro libretto, dunque, il ripudio, che diviene un dato oggettivo, porta a una più solida giustificazione della sua gelosia³⁷⁶, accresciuta, oltretutto, dal coinvolgimento del figlio nel triangolo amoroso dal quale è completamente tagliata fuori.

Se da una parte tale affermazione mette in luce l'innovazione del ripudio, viene anche evidenziata la nuova caratterizzazione di Iole, tutt'altro che remissiva e simile al suo antecedente sofocleo: qui la principessa avrebbe addirittura avuto un ruolo attivo nel far rompere al padre la promessa di matrimonio, a causa del suo amore per Hyllo.

A fronte dell'ennesimo rifiuto della donna, che sottolinea di non poter amare l'uomo che le ha ucciso il padre, Ercole le propone di mettersi completamente al suo servizio, offrendo un esempio lampante dell'elegiaco *servitium amoris*:

Ma pon, bella, in oblio
sì funeste memorie e sì noiose
e qui meco t'assidi,
poiché, depost' anch'io
l'innata mia ferocia, anzi **cangiata**
in conocchia la clava,
ravisar ti farò che quale ogn'altra
tua più devota ancella
non mai prenderò a vile
di renderti ogni ossequio il più servile.

<Iole si siede con Ercole.>

Qua gira gli occhi, Atlante,
e per somma beltà
mira quel ch'oggi fa
Ercole amante:

³⁷⁶ Cfr. Degiovanni 2018, pp. 219-220.

ma non ne rider già,
che se tale è il voler
del pargoletto arcier,
tutte son opre gloriose e belle
tanto il filar che sostener le stelle.

Come sostiene Degiovanni (2019, p. 313), «quest'ultima osservazione di Ercole, con l'equiparazione dell'impresa del sorreggere la volta celeste al *servitium* della donna amata, è di chiara ispirazione ovidiana». Inoltre, mettendo in evidenza come non ci sia nulla di vergognoso nel suo atteggiamento, poiché ispirato da Amore, «l'eroe sembra replicare implicitamente al rimprovero a lui mosso da Deianira, che nella IX *Eroide* riproponeva per due volte la contrapposizione, in riferimento dapprima alla relazione con Iole (ai vv. 17 ss.), quindi a quella con Onfale (ai vv. 57 ss.)»; l'assimilazione del sostegno della volta celeste alla filatura è inoltre presente in *Ars Amatoria* II 215-22. A seguito della dichiarazione di Ercole, ecco Iole cambiare repentinamente tono:

Ma qual? ma come io sento
spuntare entro il mio petto
per te improvviso, e involontario affetto
onde forz'è ch'io t'ami
e ch'amor mio ti chiami.

Per poi pentirsene immediatamente nella scena seguente:

All'error mio,
se ben ciò che mia lingua
disse pur dianzi ah no, non lo diss'io.
E l'alma forsennata,
nel frenetico errore
altra parte non ebbe
che di gran pentimento alto dolore.

Come sottolinea Restani (2009, p. 467) «il repentino pentimento di Iole è [...] un comportamento nuovo, uno ‘scarto’ rispetto ai testi precedenti. Poco importa che la corrispondenza amorosa con Ercole duri un istante e che svanisca al cambio di scena»; sappiamo che sparisce per lo stesso motivo che l’aveva fatto nascere: la magia. Infatti, Giunone offre a Iole l’erba raccolta negli orti Filliridi come antidoto alla verga di Circe procurata da Venere ad Ercole (III, I). Ricapitoliamo quanto analizzato finora in queste scene iniziali del terzo atto: Ercole dichiara di aver ucciso Eutyro poiché venuto meno alla promessa di nozze fatta; Iole stessa sostiene di aver spinto il padre a non darla in sposa ad Ercole; Ercole, all’ennesimo rifiuto dell’amata, cerca di persuaderla nuovamente con promesse d’amore, fra le quali quella di prendere in mano la canocchia abbandonando la clava; Iole, vittima della magia, sembra cedere all’innamorato, ma ecco che rinsavisce grazie a un rimedio procurato da Giunone. È finora chiaro come sia difficile ipotizzare che le *Trachinie* siano state alla base dell’elaborazione di tale trama; se ne è anzi vista la distanza analizzando la concezione del vincolo amoroso portata avanti da Ercole nel libretto. Ovidio ha certamente rivestito un ruolo fondamentale per la costruzione di Ercole come amante elegiaco; eppure, non può sfuggire alla nostra attenzione un dettaglio fondamentale.

Se riprendiamo quanto promesso da Ercole a Iole (cangiata in conocchia la clava, / ravisar ti farò che quale ogn’altra / tua più devota ancella / non mai prenderò a vile / di renderti ogni ossequio il più servile) non possiamo non ravvisare in tali parole quanto abbiamo analizzato nel capitolo sulla fortuna a proposito di Boccaccio e mi riferisco in particolare alla sovrapposizione fra Iole ed Onfale che avviene nel capitolo XXIII del *De Mulieribus claris*. Nel libretto viene ripreso pari pari il *topos* presente nel capitolo dedicato a Iole: Ercole indirizza alla fanciulla proprio le parole con cui Boccaccio aveva descritto il suo servizio presso di lei, dando avvio alla fortuna del fraintendimento del passo ovidiano, che riporto di seguito nella traduzione italiana per rendere evidente il confronto:

Iole ordinò al fiero sposo di deporre anzitutto la clava con cui aveva domato i mostri, poi la pelle del leone nemeo, insegna della sua forza; e infine la ghirlanda di

pioppo, la faretra e le frecce. Ma queste vittorie non bastarono a plasmare il suo animo; e più audacemente rivolse contro il nemico inerme altre armi della sue premeditata malizia. Maliziosa per natura, la fanciulla credette molto più onorevole aver quasi ridotto a femmina colle sue arti lascive un uomo così forte, che averlo ucciso colla spada e col veleno. [...] Ma neppur questo ella ritenne sufficiente a soddisfare il suo sdegno; ed allora costrinse Ercole, ormai abbandonato alle mollezze, a raccontare, seduto fra le donnette, le storielle delle sue fatiche, **e a filar la lana con la conocchia, dopo aver da lei ricevuto il pennechio**; e ad ammorbidire, filando, in età adulta, anzi avanzata, quelle dita che fin dalla culla egli aveva indurito per uccidere i serpenti: non piccola prova, a quanti vogliono considerarla, dell'umana debolezza e della femminile astuzia.

Che Boccaccio sia la fonte principale utilizzata da Buti risulta evidente anche dall'analisi di altri passi. Se infatti prendiamo in considerazione la menzione alla promessa violata da Eutyro, emerge come le *Trachinie*, di nuovo, difficilmente abbiano costituito il modello: sebbene infatti ai vv. 359-65 Lica si trovi costretto a dire alla regina che Ercole ha distrutto la città per amore di Iole, non viene menzionato un precedente accordo con Eurito. Diversamente, se analizziamo l'inizio sempre del capitolo XXXIII del *De Mulieribus claris* possiamo fare qualche considerazione:

Yolem Euriti, regis Etholie, filiam, speciosissimam inter ceteras regionis illius virginem, sunt qui asserant amatam ab Hercule orbis domitore. Cuius nuptias cum illi Euritus spondisset, aiunt poscenti, suasionem filii, postea denegasse. Quam ob rem iratus Hercules acre bellum movit eidem eumque interemit, provincia capta, et dilectissimam sibi Yolem surripuit.

Iole, figlia d'Eurito re degli Etoli, la più bella fra tutte le vergini della regione, fu amata, come affermano alcuni, da Ercole, domatore del mondo. **Eurito prima gliela promise in sposa; ma poi alla sua richiesta, dissuaso dal figlio, la rifiutò.** Ercole allora, acceso d'ira, ne conquistò il regno e rapì l'amatissima Iole.

Mi sembra che si possa affermare che Buti si sia basato su questo passo di Boccaccio;

sebbene anche Conti nelle sue *Mythologiae* avesse menzionato il fatto che Iole era stata promessa in sposa ad Ercole (*Ob Iolem sibi promissam, ut ait Menecrates, universam Oechaliam Euryto in Eubaeam fugiente debellavit; quia illi filiam Iolen denegasset*)³⁷⁷, non viene tuttavia citato il dettaglio del figlio, che si rivela fondamentale per capire l'operazione compiuta da Buti. Trovo infatti del tutto pertinente l'analisi di Agnosini (2019, p. 340) che ritiene che oltre al motivo della promessa ritrattata, ripreso testualmente, «anche l'ipotetico meccanismo sottinteso che vede Iole chiedere al padre di non essere data in sposa a Ercole potrebbe essere stato suggerito dalla versione di Boccaccio». In questo caso, tuttavia, l'operazione sarebbe stata di *variatio*, dal momento che «con un adattamento tanto semplice quanto ingegnoso, Buti ha sostituito Iole stessa, con le motivazioni sue proprie, all'anonimo figlio di Eurito presente in Boccaccio»³⁷⁸. Questa operazione, oltre che a eliminare il figlio di Eurito, che non sarebbe stato un personaggio necessario dal punto di vista drammaturgico, è anche tesa a enfatizzare la figura di Iole, che in questo modo, chiedendo al padre di annullare la promessa di matrimonio con Ercole «si dimostra fin dall'antefatto coerente con la fanciulla volitiva che appare nel dramma»³⁷⁹. Inoltre, tale soluzione drammaturgica permette fin da subito di mettere in evidenza il legame di vero amore fra Iole e Hyllo, che diviene fondamentale allo sviluppo della tematica amorosa. Si può inoltre fare un'ultima osservazione; se il tema delle arti magiche era presente anche nell'*Hercules Oetaeus*, dove la nutrice si propone di aiutare Deianira attraverso i suoi riti magici, anche il testo di Boccaccio, a ben vedere, ne parla. Nel capitolo dedicato a Iole, Boccaccio esemplifica gli effetti devastanti della passione ed elencando i pericoli in cui si può incorrere, mette in luce cosa crea un amore non appagato:

[...] Ast si minus devenitur in votum, tum amor rationis inops, additis virge calcaribus, exaggerat curas, desideria cumulat, dolores fere intollerabiles infert, nullo nisi lacrimas et querelis et morte non numquam curandos remedio; adhibentur

³⁷⁷ Conti, *Mythologiae* VII 1, 207v, rr. 29-31. Faccio riferimento ai numeri di pagina dell'edizione stampata a Venezia nel 1568.

³⁷⁸ Cfr. Agnosini 2019, p. 240.

³⁷⁹ *Ibid.*

anicule, consuluntur Caldei, herbarum atque carminum et malefitorum experiuntur vires, blanditie vertuntur in minas, paratur violentia, damnatur frustrata dilectio; nec deest quin aliquando tantum furoris ingerat malorum artifex iste ut miseros in laqueos impingat et gladios.

Se invece gli amanti non giungono ad appagare il loro desiderio, l'amore, privo di senno, aggiungendo allo scudiscio gli sproni, aumenta le passioni, accumula i desideri, arreca dolori quasi insopportabili, che possono essere curati solo colle lagrime, coi lamenti e talora colla morte. **Allora si cercano le indovine, si consultano i maghi, si prova l'efficacia di certe erbe, delle formule di scongiuro e dei malefici, si volgono le lusinghe in minacce, ci si dispone alla violenza, si condanna il piacere deluso.** Talvolta anzi codesto artefice di mali, che è l'amore, infonde tanto furore negli animi, da spingere i suoi sudditi al cappio o al ferro.

Vi è un altro elemento che sembra essere stato derivato da Boccaccio, sempre dal capitolo XXIII. Si è già visto come Boccaccio abbia tematizzato il tema della vendetta di Iole, che è caratterizzata dalla malizia della fanciulla; infatti, nel passo che abbiamo ripreso poco prima relativo alla sovrapposizione fra Iole ed Onfale, viene detto che «la fanciulla credette molto più onorevole aver quasi ridotto a femmina colle sue arti lascive un uomo così forte, che averlo ucciso colla spada e col veleno». Nel libretto (III, V) Giunone, dopo aver sciolto l'incantesimo che aveva per un attimo fatto cadere innamorata Iole, le offre un pugnale per uccidere Ercole, che si è addormentato; alla scena successiva, Iole sta effettivamente per uccidere l'eroe e vendicare così il padre, quando Hyllo (III, VII) accorre improvvisamente e toglie a Iole il pugnale, per evitare l'uccisione del padre. È interessante quanto sostenuto da Agnosini (2019, p. 351), secondo il quale Buti «adatta sottilmente questo tema della vendetta, riprendendo – come sembra – da Boccaccio lo spunto, ma rovesciandone l'applicazione concreta. In effetti [...] il tipo di vendetta che sta per compiere è tutt'altro che metaforico ed è esattamente l'opposto di quello attuato dalla Iole di Boccaccio», che aveva preferito vendicarsi umiliando l'eroe evitando sia l'uso della spada sia del veleno.

A partire dunque dallo spunto offerto da Boccaccio, Buti intesse la trama e la complica: Ercole, destatosi dal sonno vede Hyllo con il pugnale in mano e si convince

che volesse ucciderlo. Pronto a vendicarsi e a farlo fuori, viene fermato da Deianira, che appare alla scena VIII: vediamo qui una importante innovazione rispetto alla tradizione, che non aveva mai visto i due incontrarsi. Seguiamo quanto accade: Ercole, richiamando alla memoria del pubblico il triste episodio mitico che lo vedeva assassino della moglie Megara e dei figli, minaccia Deianira di uccidere sia lei sia Hyllo; giunge dunque tempestiva la proposta – ricatto – di Iole (III, 8), che propone a Ercole di sposarla a patto che non uccida suo figlio. A questo punto si succedono una serie di eventi che portano all'evento finale: la morte dell'eroe. Ercole, acconsentendo alla proposta di Iole, ha infatti fatto imprigionare il figlio e allontanato Deianira; mentre Iole prepara le nozze, sorge dagli Inferi il fantasma del padre irato perché oltre a non vendicarlo, prendendo per marito colui che l'ha ucciso Iole pare tradirlo. È a questo punto che la donna cerca di spiegare il motivo della sua scelta: ella ha acconsentito alle nozze con Ercole solo per risparmiare la vita al proprio amato, ma giunge da Deianira una inattesa notizia: Hyllo si è ucciso. Solo Licco è a conoscenza del fatto che sia stato salvato da Giunone (IV, 7), lasciando i presenti nel dolore. È a questo punto che il servo suggerisce a Deianira e Iole di consegnare a Ercole la veste intrisa del sangue del centauro Nesso:

E che miglior rimedio?
A' tanti vestri spasimi di quello
a proporvi son pronto
ch'è di guarire ad Ercole il cervello?
Quand'egli si raccenda
per te del coniugal dovuto affetto,
e che non curi più nuovi imenei,
ditemi ciò non parvi
assai per consolarvi?
Dunque non ti sovviene, o Deianira,
che per ciò far mezzo sì raro avemo?
Veggio, ch'il duol estremo
ti rende smemorata, e quella veste,
che già Nesso centauro

in morendo a te diè, qui pur non vale?
Per far ch'Alcide allor che l'abbia in dosso
ogn'altro amor ch'il tuo ponga in non cale?

È necessario fare due considerazioni. Dalle parole usate da Licco è possibile intuire quale sia stata in questo caso la fonte utilizzata da Buti. Infatti, viene esplicitato che sia stato Nesso in persona a consegnare a Deianira la veste; come abbiamo visto dall'analisi delle fonti, è Ovidio il primo a menzionare l'episodio con tale variante, precisamente nelle *Metamorfosi* ai vv. 131-3. Tuttavia, Ovidio è ripreso testualmente da Boccaccio, questa volta al capitolo XXIV dedicato a Deianira:

[...] Quando s'accorse d'essere stato colpito, Nesso si vide perduto. Subito consegnò a Deianira la veste bagnata del suo sangue; e le disse che, se fosse riuscita a farla indossare ad Ercole, lo avrebbe potuto distogliere dall'amore di ogni altra, volgendolo al suo.

Sembrano non esserci più dubbi circa il fatto che Boccaccio abbia costituito il modello prediletto per la stesura del libretto, tanto più che il confronto testuale è confermato anche sul lato pratico: come messo in luce da M. Luisi, Buti nella sua «libreria» possedeva l'intera opera dell'autore³⁸⁰. Se lo spunto è qui offerto da Boccaccio, Buti lo amplia dando luogo a una importante innovazione drammaturgica. Le due donne sono in questo caso riunite e la loro riconciliazione «giunge ad autentica complicità nel far uso del presunto filtro magico per 'riconvogliare' gli affetti di Ercole sulla legittima moglie»³⁸¹: infatti, di comune accordo, Iole consegna proprio durante il rito nuziale la veste ad Ercole, che così muore (V, 2)³⁸².

³⁸⁰ Si veda a questo proposito Lusi 2008 e 2009; sulle fonti utilizzate da Buti rimando anche a Restani 2009 pp. 464-9 e Badolato 2009 pp. 579-80.

³⁸¹ Cfr. Degiovanni 2018, p. 227.

³⁸² Secondo Degiovanni (2018, 228) il fatto che alla scena I dell'Atto V venga rappresentata una scena infernale in cui l'ombra di Eutyro raduna le anime di coloro che sono stati uccisi dall'eroe per portare a termine la propria vendetta contro Ercole avrebbe uno specifico valore se letta in relazione all'uccisione dell'eroe attraverso la veste imbevuta del sangue di Nesso. Infatti, secondo Degiovanni, «viene così rifunzionalizzato il tema antico della vendetta *post mortem* di Ercole: non più Nesso, ma Eurito, per mano

Tuttavia, alla scena IV, subentra Giunone che annuncia ai presenti che Ercole è asceso al cielo. Iole e Hyllo possono vivere il loro amore, dal momento che l'apoteosi ha reso Ercole privo di qualsiasi gelosia, come canta Giunone:

Così deposti alfin gl'umani affetti
così l'alma purgata
d'ogni rea gelosia
ciò che qui giù sdegnò, lassù desia.
Quindi ammorzati anch'io gl'antichi sdegni
per il vostro godere:
a me sì glorioso
consentii, ch'egli goda in su le sfere
un beato riposo,
onde a compire ogni desio celeste
sol de' vostri imenei mancan le feste.
Su dunque a i giubili
anime nubili
e felicissimi
i miei dolcissimi
nodi insolubili
al par d'amor v'allaccino,
e nelle vostre destre i cor s'abbraccino.
Se a pro d'un vero amore il giusto Giove
meraviglie non fa,
a che riserberà sue maggior prove?

Come sottolinea Mills (2017, p. 533), Ercole «is immediately compensated by apotheosis

della figlia Iole, latrice inconsapevole della veste avvelenata». Dello stesso parere è anche Agnosini (2019, p. 359), che sottolinea come la scena di Eutyro sia da intendersi come rielaborazione del motivo della tematica *post mortem*, appunto. Non mi trovo concorde con tale visione, dal momento che mi sembra che la scena infernale debba semplicemente essere letta nel contesto del teatro barocco, che predilige questo tipo di elaborazioni (si pensi anche alla scena infernale vista nell'*Alceste* di Quinault e Lully).

– a very common ending for Heracles operas at this time, and very far from Sophocles' ending – and marriage to the goddess Beauty». Il fatto che l'apoteosi sia certamente il finale prediletto per l'opera di periodo barocco è testimoniato dal fatto che anche l'*Hercule mourant* di Rotrou finisce nel medesimo modo: la divinizzazione dell'eroe viene seguita dal lieto fine anche per quanto riguarda l'intrigo secondario, ovvero quello costituito da Iole ed Arcas. Ciò che sottolinea Rossi a proposito della versione francese è assolutamente condivisibile anche per il libretto da noi preso in esame, ovvero che «il passaggio da uomo a dio garantisce la purificazione del desiderio, la correzione dei difetti umani, la cancellazione della crisi personale». Allo stesso modo, «l'intrigo amoroso non ha altra ragion d'essere che quella di mostrare il fallimento di ogni strategia della violenza ed esaltare la liberazione delle passioni che l'hanno innescata»³⁸³, come, in fondo, illustrava lo stesso capitolo XXIV del *De Mulieribus claris*, dove l'esempio dell'infatuazione per Iole di Ercole, sposato con Deianira, doveva ammonire dal lasciarsi andare all'amore, in grado di portare alla completa perdizione.

Se il soggetto dell'*Ercole amante* era stato scelto nel 1659 da Mazzarino «come specchio del sovrano, capace di vincere le passioni con un comportamento saggio e eticamente virtuoso»³⁸⁴, gli eventi accaduti dopo la morte del cardinale, avvenuta nel marzo del 1661, non potevano portare a un mantenimento del medesimo significato. Infatti, nonostante le nozze con Maria Teresa, le cronache riportarono che il Re Luigi avesse avuto una frequentazione con Louise de La Vallière, durata fino al novembre del medesimo anno. Come sottolinea Restani, l'*Ercole amante* andò in scena pochi giorni dopo il sermone tenuto da Bousset durante la Quaresima, precisamente il 2 febbraio 1662. Bousset rivolse al re e alla corte un discorso incentrato sul dualismo fra corpo e anima, discorso che venne ripetuto come costante predica per ammonire al cedimento alle passioni³⁸⁵. È chiaro, dunque, che alle repliche che si fecero dell'opera di Buti nel 1662 fu accompagnato un nuovo significato, che aveva portato a un rovesciamento della

³⁸³ Cfr. Rossi 2004, p. 367. È quanto affermato anche da Galinsky, 1974, p. 233 che a proposito dell'*Hercule* di Rotrou sottolinea come perda contro il suo rivale umano perché «true love and woman's heart cannot be forced, not even by the hero who conquered the whole world».

³⁸⁴ Cfr. Restani 2009.

³⁸⁵ *Ibid.*

simbologia fra Ercole e il sovrano. Come sottolinea Restani (2009, p. 469) alle ambizioni del governo di Luigi XIV «meglio si adattava un'altra metamorfosi del mito: quella riferita nelle *Mythologiae* di Natale Conti agli uomini illustri che hanno conseguito la fama, ovvero la conclusione che “tutte le imprese attribuite a Ercole e che di Ercole sono state narrate appartengono anche al Sole”» e, quindi, al Re.

Alla luce di questa considerazione non possiamo rileggere anche il finale dell'altra opera sorta sotto la monarchia di Luigi XIV: l'*Alceste, ou Le triomphe d'Alcide* di Quinault e Lully, che altro non è, come dice il titolo, proprio il trionfo di Alcide. Ercole, infatti, se inizialmente cerca di salvare Alceste poiché innamorato di lei, sul finale la restituisce ad Admeto, cantando che «alla mia gloria manca solo che io trionfi sull'amore». Vediamo sin da subito come, in entrambe le opere, ci sia il trionfo dell'amore, tema prediletto dal teatro francese; in particolare riguardo al libretto di Buti, è inevitabile notare come tale trionfo possa avvenire proprio perché il dramma greco non è preso a modello. La risoluzione dell'apoteosi, della cui eredità ogni ripresa teatrale è – direttamente o indirettamente – debitrice di Seneca, consente infatti di abbandonare del tutto la tragicità, tutta umana, caratterizzante il dramma greco per elevare Ercole a divinità, in grado di ripristinare dunque l'ordine e il lieto fine. Non stupisce che, nel teatro francese, tale divinità divenga specchio proprio del sovrano.

3.8 L'*Ercole in cielo* del conte Frigimelica Roberti

Torniamo ora a Venezia, dove l'attività di Girolamo Frigimelica Roberti impone alcune interessanti considerazioni. I libretti elaborati dal conte padovano per il teatro San Giovanni Crisostomo vanno infatti analizzati in quanto eccezioni all'interno del quadro della cosiddetta riforma del melodramma che si verificò a cavallo fra Sei e Settecento: eccezioni, si è detto, poiché rappresentano un raro esempio di aristotelismo ortodosso, ovvero una volontà di attenersi rigidamente ai dettami aristotelici. Il classicismo di Frigimelica Roberti, che manifesta a livello teorico il proposito, appunto, di seguire scrupolosamente le 'regole' del teatro antico nell'elaborazione dei libretti, rimane un caso

praticamente isolato all'interno di un contesto «that exhibits greatly reduced Aristotelian and classicizing features, at least in terms of practice»³⁸⁶.

Si è già anticipato nel primo capitolo come, all'origine stessa della nascita del genere opera, dovette esserci stata una importante riflessione sulla musica greca per come era descritta nei trattati antichi e, soprattutto, nei commentarii di Aristotele. Restani sottolinea il rilievo culturale dato dallo studio – e conseguente divulgazione – di tali testi ad opera dei membri della Camerata Fiorentina e dell'Accademia degli Alterati, i cui tramiti furono, tuttavia, autori come Vettori e Mei. Il paradossale ritrovamento di una musica perduta pose le basi per idearne una nuova, tanto che nell'*Euridice* di Peri si parla appunto di un «nuovo modo di cantare»³⁸⁷. È chiaro che la riflessione sulla *Poetica* portò a una serie di considerazioni cruciali per la creazione del genere nel XVI secolo, tanto che, come evidenzia anche Rosand (1991, p. 40) «in considering the function of music in ancient drama, the Incogniti librettists [...] rehearsed all the possibilities: that ancient drama was sung throughout, that only the choruses were sung, that none of it was sung». Tuttavia, la conclusione cui si giungeva era sempre la medesima: «regardless of ancient practice, the requirements of modern taste alone were sufficient to justify *drama per musica*». Si è visto come, inizialmente, il criterio fondamentale affinché l'azione fosse trasposta in canto era quello della verosimiglianza, criterio da cui dipese anche la scelta dei soggetti, che per le prime opere in musica vennero attinti dal repertorio mitologico. La natura mitica e sospesa in un tempo lontano giustificata e rendeva verosimile un'azione interamente cantata, secondo lo stile recitato derivato dalle riflessioni sulla musica antica.

Le poetiche del teatro barocco, invece, tesero tutte a una spettacolarizzazione del genere e ciò riguardò anche gli aspetti musicali. Ci fu, pertanto, un rapido declino del coro, cui seguì l'abbandono dello stile recitato, di derivazione classica, a favore di un certo virtuosismo vocale, che portò all'affermarsi dell'aria solistica³⁸⁸. Quindi, sebbene

³⁸⁶ Cfr. Napolitano 2010, p. 34. In generale sull'attività di Frigimelica Roberti si vedano, sopra tutti, Leich 1972, insieme a Gier 1998, p. 265 n. 5 e Fabbri 1990, p. 323-33.

³⁸⁷ Cfr. Restani 2001, pp. 39 ss.; si rinvia a tutto il saggio per l'analisi offerta relativa all'eredità della drammaturgia antica per la cultura musicale del XVI secolo.

³⁸⁸ Cfr. Napolitano 2010, p. 34.

la poetica del dramma musicale seicentesco fosse stata influenzata dalla riflessione aristotelica, come sottolinea Napolitano «ended up – in the overwhelming majority of cases – by often explicitly privileging models other than tragedy» e di Aristotele stesso, alla cui nobile classicità venne preferita «an aesthetic based on delight, and thus on the spectacular, fantastic, and adventurous»³⁸⁹. Questo è solo un esempio di come le antiche regole aristoteliche vennero abbandonate; basti citare, ancora, altre due questioni inerenti alla struttura drammatica del libretto, ovvero le famose unità aristoteliche di tempo, luogo e azione e la divisione in atti. La questione delle unità, ad esempio, costituì per i teorici del XVI secolo un aspetto rilevante per quanto riguardava il genere, ovvero la primaria distinzione fra tragedia, commedia ed epica³⁹⁰. Tuttavia, la questione continuò ad essere materiale di dibattito anche nel XVII secolo, in cui «the crux of the problem [...] was the disagreement as to whether Aristotle had addressed the unities at all in his *Poetics*»³⁹¹.

Anche in questo caso il dibattito si risolse a favore della libertà nel (non) rispettare le unità aristoteliche, tanto che i librettisti ponevano una certa enfasi nell'elaborare scuse al lettore per l'assenza delle stesse. Assenza che, d'altra parte, aveva una sua motivazione, dal momento che anche in questo caso la teoria «came into direct conflict with one of the most essential requirements of the new operatic genre: variety»³⁹². Sulla base di quanto detto sinora, non deve dunque stupire che, invece, Frigimelica Roberti definisse all'interno di ogni suo libretto le tre unità, sulle quali veniva strutturata l'intera azione drammatica: è, questo, un primo esempio di cosa intendiamo con “aristotelismo ortodosso”, ovvero il rimanere fedele ai dettami aristotelici in un contesto di enorme mutamento per tutta la drammaturgia operistica. Un'altra questione cui si può fare cenno è quella della divisione in atti, che tuttavia, come sottolinea sempre Rosand (1991, p. 52) «seems to have been much simpler proposition for the librettists than adherence to the unities». La scelta che si poneva ai librettisti era semplice: la trama poteva essere articolata in tre o cinque atti. I cinque atti richiamavano chiaramente la tragedia antica, generalmente articolata in cinque episodi, mentre la scelta dei tre atti si rifaceva sia alla

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Cfr. Rosand 1991, p. 46.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Cfr. Rosand 1991, p. 47.

Commedia dell'arte sia al dramma spagnolo, che ebbe una grande influenza nella librettistica del Seicento³⁹³. Molti librettisti, inizialmente, seguirono l'articolazione in cinque atti, ma dal 1640 – come già abbiamo visto a proposito di Faustini – la seconda opzione venne favorita e diventò convenzionale per il genere del *dramma per musica*; come sottolinea Rosand (1991, p. 53) «the issue did not rise again until the end of the century, when a few of the most radical neoclassicizing librettists, especially Frigimelica Roberti, but also Zeno, used five-act division as an emblem of their orthodoxy».

Nuovamente, non sorprende che il libretto dell'*Ercole in cielo* (1696) sia suddiviso in cinque atti, ma non solo: ogni atto è separato da un coro, proprio a emulare il dramma greco, organizzato secondo una suddivisione in episodi e stasimi. Anche nell'utilizzo del coro notiamo l'ortodossia di Frigimelica Roberti, dal momento che, come abbiamo già accennato, il coro era stato abbandonato dalla prassi veneziana. Tale elemento, che è ben messo in luce sempre da Rosand nella sua analisi, cui rimando per completezza³⁹⁴, è naturalmente indicativo di quanto tratteggiato in questo lavoro sinora: se infatti il coro è un elemento utilizzato nella prima fase dell'opera, che vede il suo sorgere a Firenze nel contesto della corte e, dunque, si rifà alla tragedia come modello, pur discendendo a livello pratico dal dramma pastorale, a Venezia tutto cambia. Della tragedia greca non vi è più nulla, né come modello né come fonte alla base dei libretti, che abbiamo visto discendere in maggior misura dalle fonti latine, Ovidio fra tutti, e dai compendiarî mitografici. Eppure, il libretto che analizzeremo ora non può che costituire un'eccezione, alla luce dell'analisi fatta: Frigimelica Roberti, nella nota al lettore, definisce il suo stesso componimento con il termine "Tragedia", con una chiara dichiarazione di intenti. Non solo: il librettista fornisce una «breve allegazione» dalla quale, come sottolinea Giuntini (2019, p. 440) si evince «l'intento quasi ossessivo di differenziare i singoli drammi secondo una meticolosa tipologia che l'autore stesso dichiara nelle prefazioni richiamandosi alla dottrina di Aristotele» che caratterizza l'intera opera teatrale dell'autore. Riporto di seguito, per chiarezza di argomentazione, quanto riportato a proposito nel libretto dell'*Ercole in cielo*:

³⁹³ Cfr. Rosand 1991, p. 52.

³⁹⁴ Cfr. Rosand 1991, pp. 54 ss.

[...] presento la seconda mia Tragedia, con questa breve Allegazione, in cui vi dica cosa ella sia. Non perché voi nol sappiate in vederla, ma perché in vederla voi possiate giudicare se lo sa chi l'hà fatta.

Quattro modi di Tragedie, come altre volte hò accennato, insegna Aristotele. Due nella quali non segue l'orribilità, e sono i due ampissimi fonti delle Tragedie di Fine lieto. Due nelle quali segue, e sono le due sorgenti delle Tragedie d'esito infelice. Frà questi un modo si è quando l'orribilità è commessa conoscendo, e volendo, tal è la Rosimonda. L'altro quando è commessa per ignoranza. Ed ecco il caso nostro, in cui l'orribilità di uccider Ercole vien eseguita per ignoranza non di persona, ma di strumento. Credendo Deianira di dare al marito un Magistero amoroso per farsi amare, gli da una veste avvelenata e contra sua voglia l'uccide. Ognun vede le spezie di questa tragedia, e comprende che ella è atta a destare più compassione che terrore, al contrario della Rosimonda, che portava più terrore che compassione tal'è la natura degli errori nati per ignoranza, perché hanno per lor natura tutto il compassionevole, e nulla dello Scellerato. Una tal sorte di Tragedia si poteva lavorare senza prenderne la materia, ne dalle favole, ne dagli Antichi Auttori. Io l'ho presa dalle favole, perche in quanto all'Arte tanto vale al Poeta una favola ricevuta quanto una istoria. Per altro i tempi favolosi danno molti comodi alla vaghezza della musica, e della Apparenze, e della poesia medesima, tanto all'intreccio, quanto ne' costumi, nella Sentenza, e nell'Elocuzione. Trà il numero immenso delle Favole ricevute hò poi eletta questa trattata da Sofocle nella Tragedia intitolata le Trachinie, perche serviva alla mia intenzione, e per altre ragioni, che vi dirò forse una volta, se quest'ultima fatica d'Ercole non sarà anche l'ultima mia. Basta che quest'uso di trattare un Argomento trattato da altri Poeti, e approvato da Aristotele, e dall'uso de buoni Antichi, e moderni. Dice il gran maestro dell'Arte, che i Poeti s'avvolgevano con le loro Tragedie circa poche famiglie; però molti mettevano in Scena i Tiesti, le Medee, ed altri simili. I comici latini hanno travestito i Greci. Seneca ha preso il Cotturno or di Sofocle, or d'Euripide. Verità prouata da tanti testimoni quanti sono i mezzanamente Eruditi. [...] L'edipo di Cornelio, l'Ifigenia di Racine, per tacerne molt'altre fatte per musica, mostrano che questo istesso diletto ha preso anche gli stranieri più dotti, e che un simil pensiero, e vaghezza non pouertà.

Dietro a tanti Esempi verrà per via battuta il mio Ercole à farsi vedere con abito

Italiano, deposto il greco di Sofocle, ed il latino di Seneca. Nell'intreccio, com'è l'uso della buon Arte, hò tenuto savi gli universali ricevuti, e cangiate le cagioni, e le cose particolari, come le hò credute più acconcie per formare un drama in cui s'unisca il vago, ed il forte, a fine d'introdurre un'altra sorte di piacere accomodato alla seconda parte del Carnevale, senza offendere il decoro del Teatro, di chi ascolta, e di chi ha composto. [...] Così nello stile mi sono ingegnato d'accomodarmi all'Argomento per quanto ho potuto, seguendo il lume di Sofocle primo sole de' Tragici. [...] Tale mi immagino, che sia questa Tragedia, differente da tutte le altre mie quanto ognun vede. Dico mia, benchè ne sia un esemplare in Sofocle, un altro in Seneca, avendola fatta mia in quella maniera, che insegna l'Arte, e ch'è nota à chi è dell'Arte.

Notiamo fin da subito come la nota al lettore, che veniva convenzionalmente preposta all'Argomento, possa essere letta come una dichiarazione di poetica dell'autore; basti soffermarsi sulla prima parte, ovvero quella relativa alla distinzione fra i vari tipi di tragedia, in cui Frigimelica si rifà chiaramente alla *Poetica* di Aristotele, in particolare al capitolo XIV. In questo capitolo, infatti, Aristotele tratta della differenza fra gli avvenimenti che appaiono terribili e quelli che invece sono degni di compassione, presentando quattro possibilità per il personaggio tragico: «fare o non fare e sapendo o non sapendo» e fra questi casi «star per fare essendo a conoscenza e non fare è il peggiore»³⁹⁵; l'opzione presentata come migliore è invece quella in cui «la persona che sta per compiere per ignoranza un atto irreparabile arrivi al riconoscimento prima di compierlo».

Grazie allo studio di Giuntini, sappiamo che Frigimelica Roberti si è soffermato ampiamente sul discorso relativo alla tragedia in un manualetto di poetica scritto di sua stessa mano, dove naturalmente si rifà a quanto riportato nella *Poetica*. Per una analisi esaustiva dell'opera, che offre una panoramica estremamente interessante sull'operazione classicista di Frigimelica, rimando all'intero saggio già citato; ciò che mi importa fare in questa sede è sottolineare come la questione dei modi della tragedia viene effettivamente

³⁹⁵ Per la traduzione mi rifaccio sempre a Donini 2008.

ripreso anche all'interno di questo manuale, al capitolo II, 21, dove «si presentano i quattro modi in cui si può disporre la favola tragica a seconda che il male succeda o non succeda, e che si compia consapevolmente o per ignoranza»³⁹⁶.

Delle considerazioni riportate all'inizio del nostro libretto, questa non è l'unica ad essere elaborata in forma più sistematica all'interno del manuale: si può infatti approfondire un altro aspetto estremamente importante per la nostra analisi, ovvero, come specifica Giuntini (2019, p. 445), «l'uso singolare dell'imitazione degli stessi tragici antichi, che si pretende fondata anch'essa sui principi della *Poetica* di Aristotele. Ma [...] cosa resta delle *Trachinie* nell'*Ercole in cielo* che da Sofocle trae il soggetto e i personaggi?». Se infatti torniamo sulla nota al lettore di cui ho riportato il testo, può essere utile soffermarci nuovamente su quanto specificato a proposito dell'intreccio, ovvero della costruzione della trama a partire dal testo tragico di riferimento: scrive infatti Frigimelica di aver «tenuto savi gli universali ricevuti, e cangiate le cagioni, e le cose particolari, come le hò credute più acconcie per formare un drama in cui s'unisca il vago, ed il forte» al fine di «introdurre un'altra sorte di piacere accomodato alla seconda parte del Carnevale, senza offendere il decoro del Teatro, di chi ascolta, e di chi ha composto».

Da questa affermazione, risulta quindi evidente come anche l'ortodosso Frigimelica sia consapevole di dover modellare il suo libretto per il contesto in cui si trova a proporlo, ovvero quello del Carnevale veneziano, dove la parola chiave, che abbiamo più volte incontrato, è “varietà”. Tuttavia, e qui sta l'eccezionalità dell'operazione del librettista padovano, le modifiche apportate al dramma vengono giustificate sempre a partire dalla *Poetica*. Frigimelica, nel libretto, sostiene infatti di essersi basato su una favola scritta da un antico poeta – le *Trachinie*, in questo caso – e di averne mantenuto gli aspetti “universali”. L'utilizzo di questo stesso termine si rifà naturalmente alla *Poetica*, dove si distingue fra i poeti, che si occupano dell'universale, e gli storici, che trattano invece il particolare (*Po. IX* 1451a 36-1451b 11) e tale distinzione è ribadita da Frigimelica all'interno del suo manuale, dove, al capitolo 21, sottolinea come i poeti «per render poi più credibili siffatti successi e simili ravvolgimenti di fortuna mirabili, ed in persone illustri, pigliano nomi noti di persone chiare nelle storie e fingono cose possibili a loro

³⁹⁶ Cfr. Giuntini 2019, p. 442.

accadute». È dunque sottolineato che il poeta deve rappresentare ciò che *potrebbe* accadere e non ciò che è davvero accaduto secondo un criterio di verisimiglianza; come scrive Giuntini (2019, p. 446), Frigimelica si sofferma sul fatto che «nell’imitazione delle azioni umane egli [il poeta] deve mirare innanzi tutto all’universale, e poi scegliere i personaggi e tessere la trama con elementi particolari a suo piacimento». Tale pensiero è esposto sempre nel medesimo capitolo del manuale, dove Frigimelica scrive³⁹⁷:

Il poeta vorrà tessere una favola tragica con fare in modo che l’orribilità sia la morte d’un figliuolo innocente datagli dal suo medesimo padre, non per effetto di odio e di scelleraggine, ma per errore di crederlo colpevole contro di lui di gravissima offesa. Ecco in breve l’universale che si prefige ad imitare il poeta. Ora convien riempire questa favola d’accidenti che cagionino il ravvolgimento, e che lo impediscano, altrimenti seguirebbe subito il ravvolgimento e la favola non avrebbe la giusta grandezza con altri notabili mancamenti. Come farà il poeta? Ha prima da scegliere i nomi, e quelli gli daranno gli episodi. Se vuol rendere particolare questa sua imitazione col caso di Teseo, dovrà prendere gli episodi dagli avvenimenti succeduti, o possibili a succedere a Teseo. Se dall’istoria di Costantino con Crispo, conviene che non più dagli accidenti di Teseo, ma da quelli di Costantino e [di Crispo] si formi la tessitura della sua favola. Se poi volesse averli da altra parte, [potrà] aver campo da innestare la sua favola sopra il successo di Otone imperadore [con] Maria d’Aragona, e di questa sua tragedia dovrà eleggere altro intreccio con avvenimenti a quel monarca ed in quel tempo possibili ad accadere (AP, c. 25v).

Secondo Giuntini (2019, p. 446), e trovo molto interessante la sua ipotesi, «questo passo spiega perché, pur prendendo a modello le «favole ricevute» dai tragici antichi Frigimelica ne rivesta liberamente il nucleo narrativo essenziale, sia che mantenga personaggi e fatti originali, sia che li cerchi altrove» e lo studioso, come primo caso, si rifà proprio al nostro libretto, che si ispira alle *Trachinie* di Sofocle: infatti, «in entrambe le tragedie si rappresenta la morte di un congiunto che avviene «per ignoranza non di persona ma di strumento» (Deianira dà a Ercole una veste avvelenata per riconquistare il

³⁹⁷ Il manuale è sinora inedito, pertanto cito il testo per come riportato da Giuntini nel suo articolo.

suo amore e senza volere l'uccide)», tuttavia Frigimelica, rispetto a Sofocle, apporta sostanziali modifiche, in quanto «fa comparire in scena il centauro Nesso, presenta Illo e Iole come amanti, fa agire per gelosia Deianira, e conclude il dramma con l'apoteosi di Ercole».

Nello stesso Argomento, dopo aver presentato in modo molto dettagliato la trama delle *Trachinie*, cui dichiara di rifarsi, Frigimelica aggiunge:

Alcuni altri fatti d'Ercole, che hanno servito per intrecciare la Favola sono notissimi: Egli nell'ultimo di sua vita partì per una impresa con dubbio di non aver più da tornare, lasciò scritto il suo testamento, ed il comando d'essere atteso fino a tal giorno, e non più, avendo avuto per oracolo in Dodona, che in que' tempi cadeva l'ultima sua fatica. Egli fu mandato da Euristeo per compiacere Giunone, in viari rischi, fra quali all'Inferno per trarre il gran Cerbero. Egli pare si piegò alla bassezza tanto famosa di filare con Iole, vestita lei della Pelle del Leone, e cedutale la fatale sua clava. Di tutte queste, se n'è lavorata una favola sola col Nodo, episodio e soluzione, che si vede chiaramente nel decorso della Tragedia, con quell'unità d'azione, e di tempo che insegna l'Arte; e con l'unità di luogo, che concede il Magnifico abuso di mutare per contentare l'occhio [...].

Non si può non sottolineare come, anche in questo libretto, venga ripreso l'episodio della filatura, che si verifica alla scena III dell'atto IV:

Iole: In virtù del tuo amore / Ercole dunque io sono e tu sei Iole.

Ercole: E così appunto.

Iole: Or la canocchia, e'l fuso / t'adatta al fianco, e in lunghe fila, / con la guerriera man stendi le lane. [...] E a me l'orrenda spoglia / del leon cedi, e la fulminea clava.

Ercole: Quel che à la forza mai ceduto avrebbe, / Ercole al tuo voler volendo cede. [...] Al bel collo il Nemeo cara t'annodo. / Prendi l'arme omicide, / ecco t'è de la beltà l'Alcide. / La canna femminile al lato manco / a tuo piacer m'affiggo, / già il mobil legno impugna / la man che gir soleva di palme carca. / Ecco son Iole, ò son d'amor la Parca. [...]

Iole: Trionfa Alcide altier /del mondo, e i mostri uccide. / E femminil piacer /
trionfa poi d'Alcide. / Or dica il sesso fier / qual sesso hà più poter. [...]
Ercole: Come il valor del forte è la fortezza / il valor de l'amante è la fiacchezza.
/ S'alza più che s'inchina, / e tanto più, quant'è più insigne, e grande; /«
che di più grande ardor così fà prova. / Non è vile viltà; ma gloriosa / quand'è
viltà amorosa. / Da questi cari stami, / con la man del mio diletto, / filo la vita
del mio amor. / Che in tanto perch'io t'ami, / con le fila de l'affetto, funi eterne
lavora il cor.

Come sottolinea Degiovanni (2019, p. 314) se «in Buti era Ercole a offrire volontariamente i propri servigi a Iole per blandirla, nel melodramma *Ercole in cielo* [...], è la stessa Iole a imporre a Ercole il compito della filatura» e «l'intento della fanciulla è far sì che Ercole, infastidito per l'umiliazione subita, cessi di desiderarla», come confida la stessa Iole all'amato Illo alla scena VI dello stesso atto: «io mi credea con avvilito Alcide / di meritarmi il suo disprezzo». Mi sembra che sia questo l'esempio più lampante, fra quelli sinora considerati, dell'influenza del testo di Boccaccio nella librettistica del Seicento: abbiamo infatti visto, nel capitolo relativo a Iole del *De Mulieribus claris* come la donna voglia umiliare Ercole per vendicarsi in modo subdolo. Anche in questo libretto, Iole cerca un modo per liberarsi dell'amore dell'eroe, che per tutta l'opera, invece, esplicita il suo sentimento e la volontà di legarsi a lei. Vediamo, nuovamente, riproporsi tematiche funzionali alla drammaturgia del periodo: Iole, come in Buti, ama Illo e respinge perentoriamente Ercole. Se pure nel libretto dell'*Ercole amante* avevamo assistito a un momento di alleanza fra Iole e Deianira, unite nel piano di consegnare la veste per ricongiungere l'uomo alla sua legittima moglie, nella scena X dell'atto IV dell'*Ercole in cielo* anche Iole e Deianira si confrontano e la prigioniera le giura di aver sempre respinto Ercole.

La Tragedia di Frigimelica presenta dunque peculiarità piuttosto singolari proprio per il tentativo dell'autore di voler conciliare una strenua osservanza delle regole aristoteliche con la necessità di adattarsi a quanto richiesto dal pubblico veneziano. Questo spiega perché, a differenza di tutti gli altri libretti analizzati, sebbene venga inserita la sottotrama amorosa fra Iole ed Illo, che a sua volta complica naturalmente

quella principale fra Iole e Deianira, e sebbene Iole e Deianira finiscano per essere alleate, Frigimelica mette comunque in scena il suicidio di Deianira, riprendendo anzi, alla scena IV dell'atto V, l'intimo momento del saluto al talamo nuziale finemente descritto da Sofocle. Si può quindi vedere la ragione di ciò nella necessità dell'autore di mantenersi al 'tipo' di tragedia scelto, ovvero incentrato su una azione inconsapevole, che viene portata a termine. Il mancato suicidio di Deianira avrebbe tradito la tipologia descritta da Aristotele e viene dunque mantenuto all'interno della trama; tuttavia, sempre per rimanere fedele alle categorie aristoteliche, Frigimelica non può che variare il finale: l'apoteosi dell'eroe è necessaria, perché necessario è il lieto fine in un dramma che si apprestava ad essere rappresentato nel ludico contesto del carnevale.

D'altronde, anche nel suo manuale, Frigimelica ricorre all'autorità di Aristotele per sottolineare la superiorità del lieto fine:

Aristotile ha detto che tragichissima è la favola passante dalla felicità alla miseria, né contraddice punto il dire che quando non segue l'orribilità per sopravveniente riconoscenza sia modo ottimo, perché anche in questo modo vi è il passaggio dalla felicità alla miseria; e v'è di più, che né l'operante né il paziente è mai scellerato; e di più ancora, che la miseria tutto ad un tratto svanisce e termina la tragedia, che vuol dire in tempo che la tragedia ha fatto già il suo effetto movendo il terrore e la compassione, e poi nell'atto che lo spettatore è già per uscir del teatro parte contento col sapere che l'orribilità non è seguita né seguirà (AP, c. 38r).

La tragedia, con la morte di Deianira in seguito all'invio della veste, aveva svolto il suo compito muovendo la compassione. La scelta di abbandonare il tragico finale sofocleo si rivelava invece necessaria per far uscire gli spettatori contenti da teatro.

3.9 L'*Hercules* di Broughton e Händel

L'ultimo dei libretti che tratteremo ci porta in Inghilterra, dove il lavoro congiunto del reverendo Thomas Broughton e di George Friedrich Händel diede alla luce l'*Hercules*,

il cui libretto si mostra quanto mai interessante al fine della nostra indagine. Altrettanto interessante sarebbe approfondire la questione del genere di tale componimento, argomento rispetto al quale la critica non è tuttora unanime; tuttavia, non è questa la sede per andare a fondo di tale questione, in merito alla quale si farà solo un breve cenno. Come si può leggere alla voce *Hercules* redatta da S. Sadie per il *Grove Music Online*, «*Hercules* is not an opera, nor (as it has sometimes been called) an oratorio. The original description was ‘musical drama’» e, infatti, tale denominazione è proprio quella che si poteva trovare nel frontespizio del libretto distribuito durante la prima, andata in scena a Londra il 5 gennaio 1745. Sadie prosegue la sua descrizione del componimento evidenziando come «It was not intended for staging, though like many of Handel’s biblical oratorios it shows signs of being conceived in visual terms and has several times been given on the stage». Anche W. Dean (1959, p. 414) sottolinea come «*Hercules* is not an oratorio but a ‘musical drama’, Handel’s own title» ma, a differenza di Sadie, specifica che «it is based on a stage play, and the treatment of plot, character, and incident by both librettist and composer yearns throughout for the visual theatre» e, inoltre, aggiunge che «if this masterpiece were displayed in its true medium, it is difficult to see how any audience could fail to appreciate its stature». Tale precisazione è dovuta alla volontà di Dean di motivare lo scarsissimo successo del *musical drama*. Secondo il musicologo, infatti, la rappresentazione del 1745 sarebbe stata fallimentare perché l’*Hercules* era a tutti gli effetti un’opera lirica – ovvero un’opera destinata al palcoscenico – che Handel non era stato in grado di presentare nel suo «true medium»: quindi, ostativa alla riuscita sarebbe stata «the oratorio tradition»³⁹⁸. L’*Hercules* venne infatti rappresentato nella forma di oratorio, senza la consueta messinscena tipica dell’opera: a caratterizzare questo tipo di componimento era l’assenza di costumi, scenografia e azione scenica.

Cerca di offrire una spiegazione alla genesi, e alla conseguente ricezione del componimento, S. Gilman, che nel suo saggio *Handel’s “Hercules” and its Semiosis* (1997, pp. 449-50) sostiene che «the failure in 1745 was a result of the disappointed expectations of both opera – and oratorio – goers who were at least confused if not

³⁹⁸ Cfr. Dean 1959, p. 414.

offended by its genre play» a causa del «climate of uncertainty and controversy surrounding musical drama generally in London at midcentury». Per approfondire tale questione rimando allo studio del musicologo; mi limiterò in questa sede a fare qualche altra considerazione utile alla nostra analisi. Gilman evidenzia infatti come l'*Hercules*, sebbene presenti caratteristiche che lo rendono un componimento *sui generis*, abbia delle affinità con il genere dell'oratorio sacro, nella cui forma era appunto stato rappresentato: il testo di entrambi, ad esempio, è in inglese e la scrittura musicale rafforza la drammaticità del testo stesso; inoltre, entrambi presentano pochi accidenti, il cui numero esiguo non giustifica l'azione scenica e vi è il reimpiego del coro³⁹⁹.

D'altra parte, negli anni in cui compone l'*Hercules* «Handel was occupied principally with oratorios, many of which aspire to the nature of Greek tragedy in their treatment, and with *Semele* (1744) and *Hercules* he moved into the realms of Greek tragedy itself». È questo un punto sul quale è necessario soffermarsi. Infatti, anche R. Smith (1995, p. 58) sottolinea come «in the twentieth century several of Handel's oratorios and secular music dramas have been likened to Greek tragedy – to a twentieth-century view of Greek tragedy which [...] tends to be remote from that of Handel's time». In particolare, sempre secondo la musicologa, «the comparison with Greek tragedy has been made in relation to some of the oratorios [...] but if we turn to the secular English dramas we can compare a libretto with a source which is actually a Greek tragedy»; infatti, se «several of the librettos have classical settings» solo uno «is taken directly from an Athenian play» ed è proprio il libretto dell'*Hercules*, basato sulle *Trachinie* di Sofocle.

Il fatto che fosse stata scelta come fonte una tragedia greca specifica di riferimento, conferisce dunque una unicità a questo libretto; infatti, sebbene anche *Semele* avesse una trama mitologica in luogo del tradizionale episodio biblico, in questo caso è una tragedia a offrire il soggetto stesso. Inoltre, occorre fare un'ulteriore precisazione: anche l'oratorio *Saul* (1738) è stato collegato alla tragedia greca e questo perché, come sostiene Gilman (1997, p. 453), i libretti degli oratori di Händel «are supposedly written in the style of Greek tragedy, but they are quite a bit further than *Hercules* from any extant Greek tragedy». Infatti, i soggetti sono adattati dall'Antico Testamento e non da una

³⁹⁹ Cfr. Gilman 1997, p. 452.

specifica tragedia, motivo per cui il confronto con quest'ultima sorge dal momento che «they are made to conform to a neoclassical notion of Greek tragedy whose chief exemplar was Racine – with uneven result». Gilman, nella sua analisi, mette in luce un altro elemento che differenzia il libretto dell'*Hercules* dagli altri oratori messi in relazione con la tragedia greca, sottolineando che «the sacred oratorios often focus on the plight of a people rather than of an individual, a characteristic atypical of Greek tragedy» mentre, al contrario, «the focus of *Hercules* is on the plight of an individual – the jealousy and guilt of Dejanira – which connects this work not just with its Sophoclean antecedent but with Greek tragedy generally»⁴⁰⁰.

Quest'ultima affermazione è molto interessante e ci offre lo spunto per fare qualche ulteriore considerazione. Infatti, più che dire che il libretto elaborato da Broughton si rifà non solo alla tragedia di Sofocle, ma alla tragedia greca in generale, si deve forse sottolineare che esso va contestualizzato all'interno della visione che, della tragedia greca, si aveva nel diciottesimo secolo, specificatamente in Inghilterra. Infatti, come sottolinea Smith (1995, p. 56), «the reformers looked to the example of Greek tragedy, on several counts. It was a public art form instilling consciousness of national history and an aspiration to public service», ma, soprattutto, «it taught morality, a morality firmly based in religion». Ogni tragedia, dunque, viene presa in considerazione per la lezione morale che può offrire: per citarne solo alcune, l'*Aiace* poteva mettere in guardia contro l'ira, l'*Edipo Tiranno* contro l'avventatezza e la curiosità, le *Trachinie* contro la gelosia, il *Filottete* e l'*Ecuba* erano in grado di offrire un insegnamento circa la magnanimità d'animo⁴⁰¹.

Tuttavia, alla base della rilettura dei drammi antichi non vi è «some kind of ethical humanism», ma piuttosto le tragedie «were recognised as religious-political events imbued with religious belief»⁴⁰². Quindi, i critici del tempo chiedevano alla tragedia greca di offrire una lezione morale, ma soprattutto attraverso il filtro della religione: infatti, come evidenzia sempre Smith nella sua analisi (1995, p. 57) «moral aspiration depends

⁴⁰⁰ Cfr. Gilman 1997, p. 453.

⁴⁰¹ Cfr. Smith 1995, p. 57. In generale, per la riscoperta del teatro greco nell'Inghilterra nel Settecento si veda Hall – Macintosh 2005.

⁴⁰² *Ibid.*

on optimism about the nature of man and needs to be ratified by optimism about the powers that control him» e tale potere è rappresentato dalla capacità della Divina Provvidenza di governare tutto. È chiaro che la necessità di mostrare – attraverso l'esempio della tragedia greca – l'immagine di un Dio pronto ad agire con benevolenza per regolare il destino dell'umanità e di ogni singolo essere umano, era spesso incompatibile con quanto invece riscontrato nei drammi antichi, ovvero l'idea di un essere umano «hopelessly pitted against an incomprehensible destiny, and a major source of fear, the unknown, is largely absent from eighteenth-century tragedy»⁴⁰³. Desta dunque un iniziale stupore la scelta delle *Trachinie* come soggetto del libretto preso in esame; se infatti, in generale, in Inghilterra questa tragedia restò ai margini della scoperta settecentesca⁴⁰⁴, N. Casella (2015, p. 150) evidenzia come sia curioso che sia stata scelta la «tragedia sofoclea più negletta, virtualmente inaccettabile agli occhi di un pastore anglicano per l'abnormità dell'eroe e l'invettiva contro l'insensibilità divina proferita da Illo nel finale». Del medesimo parere è anche Smith (1995, p. 58), che sottolinea come «of all the plays available as a model, this is the least likely to be chosen by an eighteenth-century divine» tanto che, sebbene effettivamente scelta, «was evidently shocking, or at least unacceptable, to its adapter, who altered every incident of its plot but one, and changed the characters out of all recognition». Prima di considerare nello specifico le modifiche apportate da Broughton alla tragedia greca, offrirò una breve sinossi dell'opera per procedere con più chiarezza nella nostra analisi.

L'atto I si apre nella reggia di Trachis, in Tessaglia, dove Deianira piange afflitta per l'assenza dello sposo. È l'araldo Lichas, del quale, rispetto alla tragedia greca, l'ingresso in scena è anticipato, a descrivere il dolore provato dalla regina:

Lichas:

See, with what sad Dejection in her Looks,

Indulging Grief, the mournful Princess sits.

She weeps from Morning's Dawn to Shades of Night,

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Cfr. Hall – Macintosh 2005.

From Gloom of Night to redd'ning Blush of Morn,
Uncertain of Alcides' Destiny,
Disconsolate his Absence she laments.

Le parole pronunciate da Lichas sembrano trovare una precisa corrispondenza nel prologo delle *Trachinie*: come mette in luce Casella (2015, p. 153), «sono infatti i versi della nutrice ad essere rifusi nel canto di Lichas», specificatamente i vv. 49-51, dove la nutrice si sofferma sulle lacrime versate dalla regina nelle lunghe notti in cui Eracle era lontano (δέσποινα Δηάνειρα, πολλὰ μὲν σ' ἐγὼ / κατεῖδον ἤδη πανδάκρυτ' ὀδύρματα / τὴν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην). Mentre Lichas sta cercando di consolare Deianira, giunge Hyllus, che porta con sé un oracolo: il padre morirà fra le fiamme del Monte Eta. Rispetto alla tragedia greca, notiamo subito lo scarto e ne approfondiremo le ragioni in seguito: basti qui notare che viene fin da subito annunciata la variante che doveva essere ampiamente conosciuta dal pubblico inglese, ovvero della morte – e conseguente apoteosi – dell'eroe sul celebre monte. A fronte dell'oracolo funesto e della maggior angoscia provata da Deianira, Hyllus decide di andare a cercare il padre; tuttavia, viene anticipato quanto accadeva nella tragedia greca e Lichas annuncia il ritorno dell'eroe vittorioso da Ecalia, dalla quale torna insieme a un gruppo di prigionieri. Fra di loro è presente Iole, figlia di Eurytus, ucciso da Hercules. La fanciulla piange disperata la morte del padre, così che l'eroe le concede la libertà e si dichiara pronto a ritirarsi dalla guerra; segue poi la dichiarazione dell'eroe, celebrata festosamente dal coro degli abitanti di Trachis, di volersi ricongiungere quanto prima all'amata Deianira. L'atto si conclude dunque con due azioni che evidenziano fin da subito una diversa caratterizzazione del nostro personaggio maschile: Hercules libera la prigioniera, ma non per amore, bensì per un puro moto di pietà nei suoi riguardi, mentre viene sottolineato l'amore provato per la moglie.

Nonostante tale dichiarazione, l'atto II si apre con l'incontro fra Iole e Deianira. Mentre Iole lamenta la sua condizione, Deianira, che da voci che le sono sopraggiunte è venuta a sapere che Hercules avrebbe distrutto Ecalia e ucciso Eurythus per amore di Iole, è pervasa dalla più cieca gelosia. Iole nega quanto Deianira ha appreso sostenendo che quelle udite fossero solo false dicerie e, inoltre, mette in guardia la regina dal pericolo

della gelosia, ammonimento sottolineato anche dal coro. È importante notare come, anche in questo caso, venga messo in scena il confronto fra Deianira e Iole, secondo una scelta drammaturgica del tutto lontana dal precedente greco; come sottolinea Dean (1959, p. 415) nella tragedia sofoclea Iole compare in una sola scena senza proferire parola e «there was an artistic and a practical reason for this, but it inhibits any extended contrast between the two women, and would of course be ineffective in a musical work». Il musicologo evidenzia un aspetto fondamentale, che vale per tutte le versioni operistiche prese finora in considerazione, ovvero che il silenzio di Iole non ha più ragion d'essere sul palco del teatro d'opera, dove tutto ciò che conta deve essere cantato. Oltre che a tale motivazione, che deriva dalle necessità drammaturgiche del genere, di volta in volta si è cercato di mettere in luce le ragioni tematiche: in questo caso, ad esempio, Iole canta perché appunto è ciò che ci si aspetta da lei in un testo che nasce per la resa musicale, ma è necessario che ella confermi a parole che la gelosia di Deianira è, oltre che del tutto infondata, pericolosa. È questa una innovazione drammaturgica necessaria per scagionare, da un punto di vista morale, sia Iole sia Hercules, come vedremo andando avanti nel corso dell'analisi.

Successivamente, infatti, Hyllus dichiara il proprio amore per Iole, secondo un modulo narrativo che abbiamo già incontrato anche nell'*Ercole amante*: se però, in quest'ultimo libretto, l'amore era presentato come esplicito sin dal primo atto, qui Iole respinge l'uomo, poiché troppo afflitta per il dolore. Nuovamente, Iole viene presentata come non incline ad abbandonarsi alle passioni d'amore: ella è davvero la prigioniera affranta che era stata dipinta da Sofocle nelle *Trachinie*. Nel libretto di Broughton, tuttavia, ella è rappresentata in netta contrapposizione con Deianira, che diviene invece simbolo dell'innamorata gelosa. Nella scena successiva, infatti, assistiamo alla regina che accusa il marito di tradimento, convinta che si sia piegato a Iole; Hercules non riesce in alcun modo a dissuaderla e la gelosia della donna la spinge ad elaborare il piano della veste di Nesso, che fa recapitare ad Hercules tramite Lychas. L'atto si conclude con un nuovo confronto fra Iole e Deianira, ove quest'ultima finge di volersi riconciliare con lei.

Si apre l'ultimo atto: Lychas annuncia gli effetti nefasti della veste inviata da Deianira, per la quale Hercules sta morendo nella più atroce agonia. Mentre Hyllus lo

accompagna sul Monte Eta, Deianira cade in preda alla follia. Nell'assistere al dolore di coloro che l'avevano catturata, Iole dimentica il suo tormento: in seguito a tale mutamento, esce in scena il sacerdote di Jupiter, che, come *deus ex machina*, risolve la situazione annunciando l'apoteosi di Hercules. A tale notizia segue lo scioglimento di tutti gli altri nodi drammatici: Deianira si placa, senza che avvenga il tradizionale suicidio e il sacerdote propizia le nozze fra Iole ed Hyllus, a simbolo della riconciliazione fra Trachis ed Ecalia. Il futuro matrimonio riporta la gioia e il libretto si chiude sulle note del coro che celebrano la nascita del nuovo dio, la cui ascensione al cielo ha sancito il lieto fine.

Risulta evidente, da questa breve panoramica, come l'Eracle tragico, protagonista del dramma sofocleo, sia profondamente mutato. Infatti, come evidenzia Smith (1995, p. 59) «Broughton, himself a classicist, may have been able to accept the play as a comment on or complement to the myth, but his alterations show that he found Sophocles' design, particularly the part concerning Heracles, intolerable as a drama for public consumption». A questo punto della sua analisi, la musicologa elenca tutte le parti della tragedia greca che sarebbero stata eliminate dal librettista attraverso un consapevole rimaneggiamento del testo; come sottolineato, infatti, Broughton era un classicista, laureatosi a Cambridge nel 1730, e vantava una vasta produzione bibliografica dedicata agli studi classici, tale da testimoniare una buona conoscenza della lingua greca – oltre che, naturalmente, di quella latina⁴⁰⁵.

Riporto di seguito l'elenco dei versi eliminati per come riportato da Smith (1995, p. 59):

- vv. 459-60: Heracles' habitual adultery;
- vv. 475-8: his destruction of Oechalia as a route to Iole;
- vv. 356-8; 539-40; 544-5: his abduction of Iole and intended 'double marriage';
- vv. 772-82: his murder of Lichas;

⁴⁰⁵ Circa le notizie biografiche su Broughton si rimanda a Robarts 2008, pp. 142-45 e Landgraf – Vickers 2009, pp. 107-8. Si veda anche l'articolo di Casella (2015) in generale per quanto riguarda il tema del reimpiego delle fonti classiche in questo libretto, nello specifico riguardo la formazione culturale di Broughton le pp. 149-151.

- vv. 1066-9; 1109-11: his rage against Deianira;
- vv. 1199-1202; 1239-40: his threats of Hyllos;
- vv. 1221-9: his insistence on Hyllos' marriage to Iole.

Dopo aver individuato tali specifici tagli nella tragedia greca di riferimento, la musicologa evidenzia come «all that remains of Sophocles' plot in Broughton's version is that Deianira sends Hercules the robe of Nessus, not knowing it to be poisoned, and eats his flesh»⁴⁰⁶. Infatti, Hercules viene moralizzato⁴⁰⁷, ovvero presentato come uno sposo fedele e innocente, tanto che, sempre secondo Smith (1995, p. 59) «Deianira has no reason to send him a supposed love-charm, but Broughton gives her a motive which Sophocles does not: jealousy». Attraverso tale espediente drammaturgico, dunque, il librettista avrebbe giustificato il piano della regina per riconquistare il marito ma, soprattutto, messo in luce la condanna morale del sentimento provato dalla stessa. Il fallimento del piano di Deianira, che diviene nel libretto specchio del fallimento della sua morale, avrebbe, sempre secondo Smith, reso la scelta del suicidio «an apter end for Broughton's Deianira than it is for Sophocles', but too shocking for an eighteenth-century audience», dunque, al suo posto, il librettista «restores her peace of mind with a happy ending – the apotheosis of Hercules familiar in myth».

È dunque evidente come Broughton sia intervenuto direttamente sul testo greco apportandovi le modifiche richieste dal contesto storico e culturale di riferimento. Possiamo quindi sottolineare sin da ora due fattori principali: innanzitutto, come la trama centrale del libretto sia incentrata sul tema della gelosia, riguardo alla quale il pubblico viene ammonito, traendone l'insegnamento morale di cui si è parlato precedentemente. Tuttavia, come sottolinea Casella nella sua analisi, l'ammaestramento morale non è l'unico fine del librettista, che infatti ne persegue un secondo: «la ricerca di un senso nuovo in una vicenda – si pensi al fosco finale delle *Trachinie* – che sembrava realizzare un destino cieco e feroce, seppur obliquamente predetto». La religiosità alla base delle tragedie greche doveva andare incontro alle istanze religiose richieste dal secolo, ovvero

⁴⁰⁶ Cfr. Smith 1995, p. 59.

⁴⁰⁷ Circa la moralizzazione dell'eroe nei secoli, oltre a quanto già detto nei capitoli precedenti, si vedano sempre Galinsky 1972, pp. 185-230 e Stafford 2012, pp. 201-44.

la rappresentazione di un dio che ha a cuore la sorte degli uomini. Per questo motivo, come sottolinea sempre Casella (2015, p. 166), Broughton «pone l'intera vicenda sotto la regia di un dio benevolo, che manifesta la sua incidenza sin dall'oracolo dell'atto I»: la morte dell'eroe era stata infatti preannunciata sin dall'inizio, con una profonda innovazione rispetto al dramma greco e con essa «il disegno divino si compie e Hercules, privato della parte mortale, si trasforma in un dio» tanto che «la mano di Deianira, che ha procurato questo esito, diventa strumento dell'umanitaria partecipazione di Jupiter alla vicenda dell'eroe». Dunque, nello scenario della *Augustan Age* pervasa dai moti di riforma, «anche un eroe come Hercules e la sua passionale sposa potevano servire alla causa ortodossa»⁴⁰⁸.

Da questa analisi risultano evidenti due elementi fondamentali. In primo luogo, come il genere d'arrivo influenzi determinate modifiche drammaturgiche: si pensi, ad esempio, alla innovazione di Iole che canta, così come all'incontro sulla scena sia fra Iole e Deianira sia fra Deianira ed Ercole, che mancava nella tragedia greca. Inoltre, è evidente come anche il contesto storico-culturale imponga determinate modifiche alla tragedia originale, che deve necessariamente subire importanti cambiamenti a seconda della temperie culturale in cui viene rielaborata. Si è visto, in questo caso specifico, come la lettura in chiave moraleggiante porti a enfatizzare il tema della gelosia, ma si impone, ora, un'ulteriore considerazione. Ci si deve chiedere se tale motivo, centrale per la costruzione della trama, sia dovuto solo a una sapiente rielaborazione della tragedia greca ad opera di Broughton, o meglio, se sia solo la lezione morale derivata dalle *Trachinie* ad offrire tale spunto. Se resta infatti indubbio che la tragedia di Sofocle fosse letta nel Settecento come tragedia 'della gelosia' – si pensi a quanto scritto da George Adams nella sua prefazione all'edizione inglese del teatro di Sofocle, ove riferendosi alla lezione morale offerta dalle *Trachinie* parla di «sad Effects of Jealousy» – si può forse supporre che Broughton abbia derivato tale motivo anche da altre fonti. Infatti, già Dean (1959, p. 416) sottolinea come, nel libretto di Broughton, «the innocent Iole and the furiously jealous Deianira come from Ovid» e ciò è quanto dichiarato dallo stesso Broughton nell'*advertisement* del libretto,

⁴⁰⁸ Cfr. Casella 1995, p. 166 e Smith 1995, pp. 141-57.

che riporta quanto segue⁴⁰⁹:

The following Drama is founded on the Story of Hercules and Dejanira, as it is related by Ovid in the Ninth Book of his *Metamorphoses*; and the same Subject, as it is treated by Sophocles in his Tragedy call'd *The Trachinians*.

Due sono dunque le fonti esplicitamente dichiarate dal librettista. Per quanto riguarda le *Trachinie* sono già stati messi in luce scarti e riprese; altrettanto facilmente si possono individuare gli spunti tratti da *Metamorfosi IX*. Abbiamo infatti visto come, nell'atto II, Deianira sia accecata dalla gelosia, poiché ha appreso dalla Fama che il marito ha conquistato Ecalia per amore di Iole. Se analizziamo l'aria di Deianira risulta lampante il confronto con il passo ovidiano che parla proprio della Fama:

Dejanira (*aside*):

It must be so! Fame speaks aloud my Wrongs,
And every Voice proclaims Alcides' Falsehood;
Love, Jealousy and Rage at once distract me!

Ov. *Met. IX* 136-57:

Victor ab Oechalia Ceneo sacra parabat
vota Iovi, **cum fama loquax praecessit ad aures,**
Deianira, tuas, quae veris addere falsa
gaudet et e minimo sua per mendacia crescit,
Amphitryoniaden Ioles ardore teneri.
Credit amans, venerisque novae perterrita fama
Indulsit primo lacrimis flendoque dolorem
Diffudit miseranda suum [...]

⁴⁰⁹ Per il libretto faccio riferimento a Thomas Broughton, *Hercules. A Musical Drama. As it is Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market. The Musick by Mr. Handel*, London, Tonson & Draper, 1745.

Incurtus animus varios habet: omnibus illis
Praetulit imbutam Neseo sanguine vestem
Mittere, quae vires defecto reddat amori,
ignaroque Lichae, quid tradat, nescia luctus
ipsa suos tradit, blandisque miserrima verbis,
dona de tilla viro, mandat.

Vediamo dunque come l'immagine della Fama sia ripresa testualmente dalle *Metamorfosi*, così come le emozioni negative scatenate dalla notizia ricevuta, tali da determinare la decisione del piano finale, ovvero l'invio della veste intrisa del sangue di Nesso. Inoltre, nel libretto, quando Deianira, in seguito allo scontro con Hercules avuto nell'atto II, cerca un rimedio per assicurarsi nuovamente la devozione del marito, si ricorda della veste che le ha donato il centauro: in questo caso, come già abbiamo visto nel libretto di Buti, viene ripresa la versione secondo la quale è Nesso in persona a consegnare direttamente a Deianira la veste, proprio come si legge sempre nelle *Metamorfosi* (vv. 131-3: «Excipit hunc Nessus; “Neque enim moriemur inulti” / secum ait, et calido velamina tincta cruore / dat munus raptae velut irritamen amoris»). Fin da questi due riscontri si può appurare come le *Metamorfosi*, insieme alle *Trachinie*, abbiano senz'altro costituito le due principali fonti utilizzate per la stesura del libretto; tuttavia, come messo in luce da Hurley (1999, p. 199) «individual scenes and numbers of the drama draw upon a wealth of other materials, including writings by Shakespeare, Milton, and Seneca». Inoltre, oltre a tali fonti, sia Hurley sia Gilman – che è il primo a mettere in luce tale fonte – individuano anche un precedente libretto scritto da Peter Motteux per l'*Hercules*, composto per un masque con musica di John Eccles e andata in scena nel 1697 per la rappresentazione di Motteux *The Novelty*⁴¹⁰.

Hurley, nel suo saggio, si propone di individuare una ulteriore fonte che sarebbe servita sia per il libretto di Motteux sia per quello di Broughton, ovvero «Ovid's *Heroides*, offering evidence that Broughton knew this work in Tonson's edition of 1725 or later»⁴¹¹.

⁴¹⁰ Cfr. Hurley 1999, p. 200 e Gilman 1997, p. 454.

⁴¹¹ Cfr. Hurley 1999, p. 205.

La traduzione di Tonson era scritta a più mani, tanto che la nona epistola compariva in due traduzioni, la prima, *recensior*, ad opera di John Oldmixon, la seconda, più antica, scritta da una *another hand*⁴¹². Nella mia indagine non mi soffermerò né sull'influenza di Shakespeare né su quella di Milton, poiché tale analisi ci allontanerebbe dal focus di questo lavoro: è importante, però, tenere a mente tali influenze poiché evidenziano come, da un punto di vista drammaturgico, possa agire una rete di intertestualità basata su testi teatrali coevi.

Non mi soffermerò nemmeno sul confronto fra il testo inglese del libretto e le due traduzioni inglesi presenti nell'edizione di Tonson del 1725, poiché tale analisi è ampiamente condotta da Hurley nel suo saggio e viene ripresa anche da N. Casella nel suo, anch'esso citato; rimando pertanto a tali studi che approfondiscono in modo assolutamente esaustivo l'indagine: è infatti evidente, da numerosi riscontri testuali, che nel caso della nona epistola delle *Eroides* Broughton si sia rifatto a precedenti traduzioni inglesi. Credo, tuttavia, che al fine della mia indagine sia sufficiente indicare i passi, in latino, cui deve essersi ispirato il librettista soprattutto nel delineare e approfondire la figura di Deianira, come si evince in particolare nella scena V del II atto, dove si verifica l'incontro – o meglio: scontro – con Hercules.

Deianira esordisce porgendo in modo sarcastico al marito le sue congratulazioni per la conquista di Ecalia:

Dejanira:

Yes, I congratulate your Titles, swell'd
With proud Oechalia's Fall; but oh, I grieve
To see the Victor to the vanquish'd yield.
How lost, alas, how fall'n from what you were!
Your Fame eclips'd, and all your Laurels blasted!

⁴¹² *Ovid's Epistles with his Amours, translated into English Verse by the Most Eminent Hands*, London, Tonson, 1725. Per il ruolo svolto da questa edizione nel lavoro di Broughton cfr. Hurley 1999, 206-213.

È evidente il riferimento all'incipit della epistola IX, che ormai conosciamo bene (vv. 1-2):

Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris,
Victorem victae succubisse queror.

Il richiamo testuale diviene ancora più evidente subito dopo, quando Deianira, dopo che Hercules ha enumerato tutte le sue gesta, continua a rinfacciargli presunti tradimenti. Come evidenzia Casella (2015, p. 158), nell'aria di Deianira «troviamo la più raffinata allusione alla nona eroide»:

Dejanira:
Resign thy Club and Lion's Spoils,
And fly from War to female Toils!
For the glitt'ring Sword and Shield
The Spindle and the Distaff wield!

Thund'ring Mars no more shall arm thee,
Glory's Call no more shall warm thee,
Venus and her whining Boy
Shall all thy wanton Hours employ.

Sono evidenti tutti i riferimenti che contraddistinguono il noto episodio della schiavitù di Ercole presso Onfale, che abbiamo visto essere stato sfruttato in tutte le riprese operistiche inerenti al segmento mitico della storia fra Ercole e Deianira. Riprendiamo, solo per chiarezza di confronto, i versi relativi ad Onfale (53-117):

Una, recens crimen, referetur adultera nobis, (53)
unde ego sum Lydo facta noverca Lamo.
[...]
Inter Ioniacas calathum tenuisse puellas (73)
diceris et dominae pertimuisse minas.

Non fugis, Alcide, victricem mille laborum
rasilibus calathis imposuisse manum
crassaque robusto deducis pollice fila
aequaque formosae pensa rependis erae?
A! quotiens, digitis dum torques stamina duris,
praevalidae fusos comminuere manus! (80)
[...]
O pudor! Hirsuti costis exuta leonis (111)
aspera texerunt vellera molle latus!
Falleris et nescis: non sunt spolia illa leonis,
sed tua, tuque feri victor es, illa tui. (114)
Femina tela tulit Lernaeis atra venenis,
ferre gravem lana vix satis apta colum,
instruxitque manum clava dominatrice ferarum [...]

Si ripropone dunque il *topos* di Ercole come amante elegiaco; se in questo libretto esso si rivela tuttavia davvero solo alimentato dalla Fama, poiché l'etica dell'eroe deve rimanere intoccata in vista della sua apoteosi, è altresì funzionale a costruire il personaggio di Deianira come amante gelosa, incapace di controllarsi di fronte a quelli che pensa essere tradimenti del marito. In questo caso, dunque, ciò che differenzia la rappresentazione di Hercules dagli altri 'Ercoli' incontrati nei libretti è proprio questo, ovvero che egli non si piega al *servitium amoris* e rimane fedele a Deianira. Ricordiamo, infatti, quanto cantato da Hercules alla fine del primo atto, quando annuncia di lasciare le armi per ricongiungersi a Deianira:

Now farewell, arms! From hence the tide of time
Shall bear me gently down to mellow age;
From wars to live I fly, my cares to lose
In gentle Dejanira's fond embrace.

Come infatti sottolinea Galinsky (1972, p. 234) nella sua analisi sulle riprese di Eracle tragico, Händel – ma sarebbe meglio dire Broughton, visto che è lui l'autore del libretto – «continues to dwell on the antithesis between the amorous and the moral calling of Herakles, but in keeping with genre, the theme is simply sounded over and over again rather than dramatically developed» e questo, a motivo di quanto già abbiamo delineato, ovvero che «Handel took pains to dissociate his hero from any trace of crudelty selfish love and therefore even transformed Herakles' hideous final command in the *Trachiniae* into a happy end» che, come abbiamo visto, implica che Iole e Hyllus si sposino.

Dunque, l'episodio della servitù presso Onfale torna come motivo legato, sì, al tema d'amore, che risuona anche in questo libretto, ma soprattutto per evidenziare la gelosia di Deianira, che è nel libretto la vera protagonista, come ben delinea Casella (2015, p. 151) a inizio della sua analisi, ove nota che nella rielaborazione della trama ad opera di Broughton «la modifica più dirompente è senz'altro lo scompaginamento della costellazione dei personaggi, non più orientata sull'opposizione Eracle/Deianira bensì incentrata sul protagonismo della sola eroina», la cui configurazione viene creata grazie a una «attiva partecipazione delle fonti». L'ultima fonte che prenderemo in considerazione è l'*Hercules Oetaeus*, che ha un ruolo fondamentale nel rappresentare, nella scena finale, la follia di Deianira⁴¹³. Riporto di seguito l'aria cui la donna si lascia andare nella scena 3 del III atto, dopo aver appreso da Lichas che Hercules, agonizzante, sta morendo per sua mano:

Dejanira:

Where shall I fly? Where hide this guilty Head?

O fatal Error of misguided Love!

O cruel Nessus, how art Thou reveng'd!

Wretched I am! By me Alcides dies!

These impious Hands have sent my injur'd Lord

Untimely to the Shades! Let me be mad!

Chain me, ye Furies, to your Iron Beds,

⁴¹³ Il primo ad indicare come fonte anche il testo di Seneca è stato A. Hicks nell'opuscolo scritto per la rappresentazione dell'*Hercules* andata in scena al Maryland Handel Festival nel 1992.

And lash my guilty Ghost with Whips of Scorpions!
 See, see, they come! Alecto with her Snakes,
 Megaera fell, and black Tisiphone!
 See the dreadful Sisters rise,
 Their baneful Presence taints the Skies!
 See, see the snaky Whips they bear!
 What Yellings rend my tortur'd Ear!
 Hide me from their hated Sight,
 Friendly Shades of blackest Night!
 Alas, no rest the Guilty find
 From the pursuing Furies of the Mind!

Nel testo latino, Deianira si lascia andare alla follia in una lunga scena (vv. 842-1030) che culmina nella comparsa delle Furie, una sorta di allucinazione (vv. 1002-24); oltre ad altri richiami testuali individuabili⁴¹⁴, proprio la visione delle Furie rimane senza dubbio la ripresa testuale più evidente (vv. 1001-15):

Scelus remitto, dexteræ parcent tuæ
 Eumenides ipsæ: verberum crepuit sonus.
 quænam ista torquens angue vibrato comam
 temporibus atras squalidis pinnas quatit?
 quid me flagranti dira persequeris face,
 Megaera? poenas poscis Alcidae? (1006)
 [...]

Hic ecce pallens dira Tisiphone stetit, (1012)
 causam reposit; parce verberibus precor,
 Megaera, parce, sustine Stygias faces:
 scelus est amoris.

A fronte di questo approfondimento appare evidente come il libretto sia, certamente, figlio della sua epoca, ma anche come esso sia influenzato dalle stesse fonti da cui trae

⁴¹⁴ Cfr. Casella 2015, p. 162

origine. Si è visto infatti come il tema della gelosia venga sviluppato soprattutto attraverso la caratterizzazione di Deianira e come, ad essere dunque rilevanti, siano proprio le fonti latine, nelle quali la donna comincia ad assumere tale connotazione e la *fabula* stessa ad essere drammatizzata in tale senso. Individuare le fonti classiche alla base del libretto di Broughton, oltre a quelle dichiarate, ha dunque permesso di evincere come «l'apporto intertestuale» svolga «una funzione drammaturgica primaria» tanto che si può senz'altro affermare, d'accordo con Casella (2015, p. 164), che «la memoria poetica delle fonti gioca allora un ruolo chiave nei trapassi psicologici di Deianira», la cui personalità viene delineata attraverso la fonte presa di volta in volta a riferimento.

Tale personalità contribuisce dunque a rafforzare e definire il tema centrale dell'*Hercules*, che abbiamo detto essere appunto la gelosia. È quindi evidente, alla luce di questa analisi, come tale tema non venga elaborato solo a partire dalle *Trachinie* sofoclee, ma «presuppone l'impiego di fonti che non solo attestino la vicenda trattata ma anche si prestino, nelle specificità della loro lettura settecentesca, ad attivare allegorie morali» e va da sé che «nell'*Augustan Age* il teatro greco, in fase di riscoperta, e il poema di Ovidio ne erano infatti suscettibili»⁴¹⁵.

Dunque, i due scopi del libretto che abbiamo delineato – l'allegoria morale e un lieto fine sancito dalla presenza di un dio benevolo che guida le umane vicende – sono, ancora una volta, fortemente determinati dall'influenza delle fonti latine, per quanto Broughton dimostri di essersi approcciato con una certa consapevolezza anche all'originale greco. A chiusura di questa indagine preme sottolineare come, per l'elaborazione del lieto fine, non possa che essere utilizzata la fonte senecana: d'altra parte, facendo nostre le parole di Galinsky (1972, p. 181), «we have already mentioned the typological consequences of Seneca's characterization of Herakles for the subsequent tradition, Elizabethan drama in particular. [...] As in the original myth, Seneca emphasized what was god-like and mysterious in the hero».

Ed è proprio il lato divino dell'eroe a permettere il lieto fine, richiesto da tutte le rappresentazioni operistiche, ove il destabilizzante finale sofocleo, invece, rimane l'unico

⁴¹⁵ Cfr. Casella 2015, p. 165.

in grado di offrirci il ritratto di Eracle come personaggio propriamente tragico, nella sua morte – tutta umana – che non ha soluzione. Solo fine.

CONCLUSIONI

Al termine di questa indagine è possibile avanzare alcune considerazioni conclusive sia in merito ai singoli casi presi in esame sia di ordine più generale. Inizierò dunque con il rilevare gli aspetti che mi sono parsi più significativi riguardo all'avventura di Alceste e, poi, a quella di Eracle, cercando di tenere in considerazione tutti gli elementi analizzati nel corso della tesi. In seguito, proporrò qualche considerazione generale sul rapporto fra il librettista e le fonti antiche nel teatro musicale di Sei e Settecento, derivando tali riflessioni dalle due indagini condotte. Da ultimo, cercherò di valutare se l'ipotesi di lavoro presentata potrebbe rivelarsi utile nell'analisi di altri casi studio, evidenziandone le motivazioni.

Per quanto riguarda Alceste, mi sono soffermata in modo particolare sul dramma antico poiché mi è sembrato che le innovazioni apportate da Euripide al mito costituissero un interessante campo di indagine soprattutto da un punto di vista drammaturgico, utile a mettere in luce, nel corso dell'analisi, come uno stesso mito possa essere rielaborato in maniera differente a seconda del genere e del contesto storico-culturale di riferimento. Ho inoltre approfondito le questioni inerenti al genere e ai personaggi, poiché interessanti anche per le riprese successive, soprattutto operistiche.

Dall'analisi dell'*Alceste* risulta chiaro come Euripide sia un profondo innovatore rispetto alla tradizione precedente: è evidente l'allontanamento dal modello di Frinico, ed è peculiare la sua capacità di tessere, su un mito ampiamente conosciuto dal suo pubblico, un dramma estremamente personale, differente sia dalle versioni precedenti sia da quelle che verranno concepite nei secoli futuri.

Il fatto che il dramma si intitolasse come il personaggio femminile non deve trarre in inganno; a mio avviso è infatti innegabile che Alceste non sia protagonista della tragedia e a conferma di questa mia tesi sono proprio le scelte drammaturgiche di Euripide. L'intero dramma è costruito con estrema abilità per mettere in primo piano il personaggio maschile, Admeto: soggetto della tragedia non è infatti il sacrificio di Alceste, ma il percorso di crescita interiore cui è spinto il suo sposo, a tutti gli effetti un personaggio tragico. Che non sia Alceste il nucleo della vicenda risulta chiaro da diversi elementi:

innanzitutto abbiamo visto come la donna non abbia mai uno spazio di rilievo sulla scena, se non nel momento della morte, che segna tuttavia anche il suo allontanamento dal tessuto drammatico; ella viene presentata sempre in maniera indiretta attraverso i discorsi degli altri personaggi, soprattutto secondari. Soltanto nella *rhexis* riflessiva che ha luogo nel momento della morte è una presenza ‘presente’, ma anche in questo caso il contenuto del discorso mette inevitabilmente in primo piano Admeto: è qui, infatti, che comincia lo scardinamento del γένος, con la morte della donna. Il fatto che Alceste non venga salvata quando è ancora in vita, come ipotizziamo succedesse in Frinico, ma muoia agli inizi della tragedia, è indicativo di come ella non possa essere protagonista: il dramma deve andare avanti e la morte costituisce un punto di svolta solo per Admeto, che si fa carico dei ruoli che appartenevano alla moglie. Il resto del dramma si svolge proprio in relazione a questo paradosso tragico: Euripide affida soprattutto alla parola un ruolo fondamentale, in quanto è il dialogo fra Admeto e Ferete a costituire il vero fulcro del dramma, e non la morte di Alceste, come si potrebbe erroneamente credere. Admeto ha fallito come uomo di fronte alla società in cui vive: accettando che la moglie morisse al suo posto è sfuggito alla sua μοῖρα e questo lo condanna inevitabilmente a perdere la propria τιμή, cioè qualunque onore. I dubbi scaturiti dall’alterco con il padre prendono forma nel personaggio, che inizia finalmente a capire di avere sbagliato: questo è il senso della tragedia in quanto tale, questo è quello che accade all’eroe tragico. La morte di Alceste, nonostante sia caratterizzata da un patetismo tipicamente euripideo, ha uno spazio e una rilevanza secondari rispetto a quello dato ai dialoghi fra Admeto e il Coro e gli altri personaggi del dramma. Si è visto come a conferma di tale tesi vi siano diversi elementi: il ruolo del Coro, in particolare la svolta drammaturgica data dall’*epiparodo*, grazie alla quale Euripide mostra al pubblico come Admeto rimanga all’oscuro del fatto che Alceste verrà salvata, così come lo stesso finale, la cui scena principale è quella costituita dal monologo del re, nel quale egli si rende conto di essere destinato a vivere una vita ‘indegna’ e la tragicità della sua situazione è acuita dal fatto che egli se ne è reso conto ‘troppo tardi’. Quel che conta è come ad Admeto la situazione appaia definitiva: il lieto fine della tragedia, pertanto, non priva di *pathos* la conclusione. Il fatto stesso che Alceste venga portata in scena e rimanga muta ha senso nel momento in cui il protagonista è Admeto:

far parlare la donna nella scena finale le avrebbe conferito quel rilievo che Euripide le aveva sapientemente tolto facendola morire subito.

Euripide, quindi, non mette al centro della sua trama il tema del sacrificio d'amore, ma la crisi dell'uomo quale dovrebbe essere secondo la morale tradizionale, che affonda le sue radici nella società 'omerica', e l'impossibilità di vivere una volta persi l'onore e la pubblica stima. Alceste diviene solo funzionale a tale rappresentazione e il suo sacrificio ha senso nella misura in cui Admeto non la riscatta: attraverso la morte fisica della donna egli muore moralmente; anche l'intervento di Eracle per salvare Alceste è infine funzionale all'evoluzione morale del personaggio di Admeto, che riscatta il suo errore e recupera la τιμή grazie all'ospitalità. Sintomatico è, anche in questo caso, il fatto che l'azione salvifica vera e propria non venga rappresentata, ma che la tragedia si concluda con una scena in cui fondamentale è ancora una volta il comportamento di Admeto.

Oltre alle considerazioni inerenti alle modifiche drammaturgiche operate da Euripide, era necessario chiarire il problema del quarto posto occupato dalla tragedia: credo che l'*Alceste* debba essere considerata una tragedia unitaria a tutti gli effetti, tanto più che il lieto fine non era un elemento che minava la "tragicità" di un dramma; tuttavia, non si può non considerare come alcuni elementi peculiari di questa tragedia abbiano costituito un problema, soprattutto a partire dal Seicento. Sulla base delle cosiddette leggi aristoteliche, assunte nel Cinquecento a paradigma nella stesura delle tragedie, il lieto fine faceva rientrare l'*Alceste* in una categoria meno importante e tale finale costituì un problema nella definizione stessa del genere. Per quanto parte della critica abbia archiviato il problema del genere ritenendolo un pseudo-problema, mi è sembrato che si potesse evidenziare come in realtà la tragedia presenti degli aspetti peculiari da questo punto di vista. Si è visto come Euripide dovesse essere consapevole di situare la tragedia al posto del dramma satiresco: questa operazione era forse avvenuta per andare incontro sia a un'esigenza dei tragediografi, che evidentemente sentivano come troppo vincolanti le restrizioni offerte dal genere del dramma satiresco, sia degli spettatori, probabilmente alla ricerca di qualcosa di nuovo; pertanto Euripide, nell'elaborazione di una tragedia che assumesse nuove caratteristiche, scelse un mito che poteva presentare caratteri assimilabili a quelli del dramma satiresco, nonché taluni elementi originariamente comici:

il personaggio di Thanatos, la liberazione di un'eroina catturata da un malvagio, il tema dell'ospitalità e del suo abuso. Si è visto come Euripide divergesse da Frinico, sia nel serbare il segreto della liberazione di Alceste, sia nella mancata rappresentazione dello scontro fra Eracle e Thanatos: oltre ad essere elementi funzionali alla drammatizzazione del mito in modo innovativo, potrebbero definire la volontà di rendere gli elementi del dramma satiresco più sofisticati; non sappiamo se quello di Frinico fosse un dramma satiresco, ma se così fosse stato l'innovazione di Euripide sarebbe stata duplice, sia nella costruzione di una nuova trama e del suo senso intrinseco sia nella riformulazione di tematiche che gli spettatori erano abituati a percepire come comiche. La figura di Eracle, ad esempio, sicuramente poteva assumere tratti comici; tuttavia, inserita all'interno del dramma, diviene un elemento tragico a tutti gli effetti e non ne mina l'unitarietà. Risulta quindi evidente come, sebbene il mito fosse stato probabilmente scelto perché conforme ad alcune caratteristiche che erano proprie del dramma satiresco, Euripide lo abbia drammatizzato in senso prettamente tragico e, dunque, l'*Alceste* doveva – e deve – essere considerata una tragedia a pieno titolo; mi sembra una superflua speculazione moderna definirla «pro-satyrical», dal momento che la modifica della struttura della tetralogia deve essere ritenuta del tutto naturale nella storia del teatro, come in fondo lo è ogni cambiamento artistico, profondamente legato alle esigenze di un pubblico che nel tempo cambia.

A partire da questa considerazione, è quindi evidente come anche i personaggi vadano contestualizzati all'interno del dramma: non possono essere applicate categorie moraleggianti, ma, inteso il senso della tragedia e l'unitarietà che Euripide voleva dare ad essa, è necessario capire che essi avevano un ruolo specifico, perfettamente in linea con la tragicità del componimento. Questo dramma, quindi, offre diversi caratteri peculiari: innanzitutto rappresenta l'evoluzione del dramma satiresco in tragedia, in secondo luogo ha il suo *focus* sul personaggio di Admeto e il suo *iter* tragico: siamo lontani dal mito originario, ma d'altra parte la drammatizzazione stessa di un mito poteva comportare notevoli modifiche alla stessa *fabula*.

Tuttavia, gran parte della critica continua a interpretare la tragedia di Euripide come dramma incentrato sul sacrificio d'amore: tale interpretazione trova la sua motivazione

nella presenza del mito di Alceste all'interno del *Simposio*, che ne attesterebbe la funzione paradigmatica. Mi sembra evidente come la divergenza fra le due opere, diverse sia da un punto di vista della forma che dei fruitori cui erano destinate, non possa portare a una affermazione del genere, tanto più che il mito di Alceste è ripreso nell'opera di Platone due volte e con valenze diverse: in primo luogo come rappresentante il sacrificio d'amore, in secondo luogo come testimonianza della predominanza della sete di gloria nel compiere determinate azioni. Il mito è un materiale estremamente malleabile ed è evidente come esso potesse assumere diverse funzioni a seconda della natura del componimento nel quale veniva sfruttato e del pubblico cui era destinato. L'analisi delle riprese del mito nella letteratura greca e latina, mostra come esso fosse stato modificato alla luce del contesto storico culturale: la letteratura latina, ad esempio, predilige l'elaborazione del mito di Alceste in chiave patetica e sentimentale, presentando dunque vistose differenze rispetto alla drammatizzazione che ne ha fatto Euripide; scompare spesso la figura di Eracle, viene rappresentato il sacrificio di Alceste in scena e questi sono tutti elementi tesi a mettere in luce l'elemento amoroso. Le stesse versioni tardoantiche del mito dimostrano una profonda divergenza dal dramma euripideo: mi sembra che forse si debba negare che Euripide costituisca l'originale rispetto al quale erano state elaborate e variate tutte le versioni successive. Nell'antichità, l'opera di Euripide doveva aver costituito una delle versioni del mito, non l'unico punto di riferimento; è certo che vi fosse un rapporto di intertestualità, per cui i poeti posteriori potevano aver elaborato parti dei loro componimenti sulla base della tragedia di Euripide. Il fatto che quasi tutte le versioni greco-latine non ne presentassero alcuni degli elementi peculiari, come il dialogo con i genitori funzionale a una evoluzione di Admeto, la figura di Eracle e, soprattutto, lo scarto temporale, non è indice di mere variazioni del tema euripideo, ma di modi diversi di voler raccontare il mito, in particolare nella direzione della tematica amorosa, per la quale doveva essere stato fondamentale il *Simposio*: ciò sarà vero soprattutto per il teatro d'opera, dove Euripide non è sicuramente stato l'unico punto di riferimento.

La ripresa del mito d'Alceste nel teatro d'opera avvenne in particolare nel Sei e nel Settecento: proprio gli aspetti della tragedia analizzati la resero funzionale alle peculiarità poetiche delle opere di quell'epoca, che ricercavano il lieto fine e la tematica amorosa.

Venivano dunque scelti soggetti che potessero adattarsi a tali esigenze e l'*Alceste*, agli occhi dei librettisti, li presentava entrambi. Bisogna innanzitutto specificare che i librettisti potevano attenersi, nella stesura della trama, a diverse fonti che trattassero dello stesso tema: a me sembra che ciò possa essere accaduto per quanto riguarda le versioni operistiche di questa tragedia, soprattutto per il fatto che di essa fu messo in luce il tema del sacrificio d'amore. Se infatti, da una parte, la lettura del mito offerta dal *Simposio* ha portato a interpretare l'*Alceste* solo come incentrata sul sacrificio d'amore, talvolta venivano utilizzate fonti secondarie: è il caso, ad esempio, del libretto di Aureli, che dovette essere tratto soprattutto dalla raccolta mitografica di Boccaccio.

Nell'analisi delle opere barocche, l'*Antigona delusa da Alceste* di Aureli e l'*Alceste* di Quinault e Lully, possono essere rilevati degli elementi comuni: innanzitutto nel Seicento vengono predilette trame complicate e arricchite da intrighi e guazzabugli, al cui centro doveva esserci una tematica amorosa; inizia poi a delinearsi la necessità di "correggere" alcuni tratti della tragedia euripidea inconcepibili per l'epoca: tutte le versioni operistiche, dal Seicento in poi, nobilitano il personaggio di Admeto, del quale non si può comprendere l'accettazione del sacrificio della moglie. La decisione della donna di morire e il suo conseguente sacrificio, vengono celati ad Admeto, che scoperta la morte della moglie vi si oppone fermamente e vuole ribellarsi ad essa; altrettanto viene eliminato l'alterco fra Admeto e l'anziano padre e modificato l'aspetto percepito come comico di Eracle.

Lully, in particolare, si basa sulla tragedia di Quinault operando varie modifiche in tal senso: il sacrificio di Alceste viene inserito in un intricato guazzabuglio, corredato da *divertissement* e colpi di scena. Occorre tuttavia evidenziare come fosse indubbia la superiorità della letteratura francese rispetto a quella italiana, pertanto la tragedia di Quinault offrì un punto di partenza che rese l'elaborazione dell'opera di gran lunga più raffinata di quella di Aureli. Questo fattore è di fondamentale importanza perché la *Critique* di Perrault all'opera andò a inserirsi nel più ampio quadro della *Querelle des Anciens et des Modernes*, a sostegno della superiorità dei moderni. Euripide diviene vittima di una spietata critica, che è rappresentativa di un fattore estremamente importante, come lo saranno le *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste* di

Wieland: i moderni, lontani dal contesto storico-ideologico del dramma euripideo, si sentono legittimati nel modificarlo a vantaggio di una drammaturgia più adatta al pubblico a loro contemporaneo. La nobilitazione di Admeto è evidentemente rappresentativa di una impossibilità di accogliere nel dramma dell'età moderna il personaggio così come era stato concepito da Euripide, dal momento che sono proprio la sua complessità e la sua accettazione del sacrificio e determinarlo come personaggio tragico e a costituire il dramma.

L'opera di Händel, per quanto già toccata dalla riforma metastasiana, rimane legata alla trama barocca da cui deriva; l'attuazione completa della riforma avverrà con Gluck e a seguire con Wieland. L'*Alceste* di Gluck va a inserirsi nel quadro della riforma auspicata da lui e Calzabigi, riforma che ha una natura particolare, avendo origine nel quadro di quella che, in modo riduttivo, viene definita da Fubini «restaurazione neoclassica»: al centro dell'opera viene ripreso il mito antico come paradigma di valori universali, quale in fondo era la sua funzione già nella lirica corale di Pindaro. Viene meno la banale opera di attualizzazione del materiale mitico che era stata propria del Rinascimento; i due autori assumono la tematica dell'amore coniugale come valore senza tempo, e ogni elemento del dramma deve essere funzionale a tale rappresentazione. Per quanto la tragedia di Euripide avesse certamente fornito ai due autori la base da cui trarre il materiale operistico, dal discorso finale con cui Apollo, *deus ex machina* giunto a ripristinare il lieto fine, esalta la virtù del sacrificio di Alceste e l'impossibilità degli dèi di non commuoversi di fronte ad esso, credo si debba ravvisare la ripresa del mito come era stata esposta da Fedro nel *Simposio*. Mi sembra che questa sia una prova incontrovertibile dell'importanza che Platone aveva avuto nella ricezione del mito di Alceste; oltretutto, credo che l'opera di Gluck, proprio alla luce del periodo in cui sorge, in un contesto culturale che si impone di ripristinare la profonda ideologia alla base del mondo classico, abbia avuto una grande importanza: il taglio dato dai due autori all'opera e la loro intenzione di utilizzare come fonte diretta la tragedia di Euripide, ha certamente influenzato gran parte della critica nell'interpretare l'*Alceste* come tragedia del sacrificio d'amore, soprattutto per il fatto che il *Simposio* ne rappresenterebbe la paradigmatica ripresa.

Mi sembra evidente che si sia molto lontani da quella che era l'intenzione di Euripide nel drammatizzare il mito, e altrettanto lontani si è con l'opera di Wieland; l'autore tedesco, infatti, per quanto si imponga di seguire quanto più pedissequamente possibile l'originale greco, si sente costretto ad “abbellirlo”, modificando del tutto il personaggio di Admeto: la sua opera si concentra sul dolore dell'uomo dopo la morte della moglie, per metterne in luce senza ombra di possibili dubbi la fedeltà e l'amore eterno per la sposa. Tuttavia, una tale elaborazione, fa venir meno il senso profondo della tragedia greca, tanto che ci si deve chiedere dove sia il dramma se Alceste muore subito e Admeto si limita a compiangere. Mi sembra che a conclusione di questa indagine possano essere rilevati due elementi fondamentali: credo che la lettura del mito data da Platone non possa essere considerata una testimonianza del trattamento fatto da Euripide; al contrario essa diverge del tutto dalla drammatizzazione euripidea e costituisce un punto di riferimento imprescindibile per l'interpretazione del mito di Alceste in chiave amorosa; credo inoltre che l'operazione di Gluck, tesa a ripristinare il mito greco nella sua valenza più profonda e universale, abbia inevitabilmente risentito di tale lettura, ma allo stesso tempo abbia condizionato l'interpretazione dell'*Alceste* di Euripide. L'amore fu l'elemento che più facilmente permise l'adattamento del mito nell'epoca moderna, in quanto valore universale e senza tempo; il senso profondo della drammaturgia euripidea poteva sussistere solo nell'epoca in cui il dramma era stato elaborato. Risulta dunque evidente come, riguardo ad Alceste, sia stato opportuno soffermarsi sul dramma greco per la grande fortuna di cui esso ha goduto e per mettere in luce come, soprattutto a causa dell'influenza dell'attestazione platonica del mito, esso sia spesso stato frainteso. Se durante il Seicento, come da prassi compositiva, furono utilizzate anche – e soprattutto – attestazioni secondarie del mito, nel Settecento il tentativo di rifarsi alla tragedia euripidea è dichiarato ed è essa – seppur in traduzioni o versioni vernacolari – ad essere dunque al centro di numerose riprese.

Il caso di Ercole è in questo senso molto diverso: si è infatti analizzato il paradosso per il quale, sebbene il personaggio di Eracle/Ercole abbia goduto di una grandissima fortuna sin dall'antichità, lo stesso non si possa dire delle *Trachinie* di Sofocle, una delle

tragedie meno rappresentate e che meno hanno offerto terreno per le rielaborazioni moderne. Pertanto, in merito all'analisi delle *Trachinie*, mi sono soffermata solo sugli aspetti di drammaturgia a mio parere più rilevanti e che, soprattutto, potessero mettere in luce le divergenze rispetto alle riprese successive, in particolare nel contesto della stessa antichità. Di grande interesse è porsa, innanzitutto, la caratterizzazione di Deianira, che si dimostra all'interno del dramma un'eroina tipicamente sofoclea: tutto il suo percorso è caratterizzato, infatti, dall'ironia tragica, che raggiunge il suo apice nel finale stesso della tragedia, quando la donna capisce di aver perduto per sempre l'uomo che ama proprio nel tentativo di non perderlo. Deianira è inoltre contraddistinta da un paradossale binomio per il quale essa è sin da subito consapevole di essere destinata a una tragica sorte, ma non può ovviamente sapere che ne sarà proprio lei stessa la causa. Si è infatti rilevato come la donna, mossa da un puro sentimento di amore, finisca per uccidere il marito inconsapevolmente, pensando di offrirgli un filtro d'amore. Per quanto l'amore sia certamente uno dei temi principali al centro del dramma – nonché quello che ispirerà le successive rielaborazioni – si è tuttavia rilevato come Deianira non venga contraddistinta nella tragedia di Sofocle dal sentimento della gelosia: eventuali letture da parte della critica che la vede invece gelosa, sono probabilmente state influenzate dalle successive riprese latine. Altro elemento drammaturgico di grande rilevanza è l'incontro fra Deianira e Iole, che, in ambito teatrale, avviene per la prima volta proprio in questa tragedia. Iole è un personaggio muto e si è messo in luce come Sofocle tragga da una necessità tecnica – ovvero la regola che prevede un massimo di tre attori sulla scena – un effetto drammatico teso ad aumentare il patetismo di una delle scene centrali della tragedia. Mi è parso inoltre utile sottolineare come il silenzio sia anche un elemento fondamentale alla caratterizzazione di Iole, che nelle *Trachinie* mostra tutta la sua fragilità e turbamento al cospetto di Deianira. Il silenzio, di cui Iole diviene quasi simbolo, è però un elemento che, a ben vedere, caratterizza tutta la tragedia; infatti, Eracle e Deianira non si parleranno, né si incontreranno mai. È chiaro come questa sia una innovazione tutta sofoclea di estrema efficacia drammaturgica; mi pare che tale espediente più che dividere la tragedia in due blocchi separati, ovvero uno relativo alla tragedia di Deianira e il secondo incentrato solo sulla morte di Eracle, sia teso a mettere in luce la mancanza di

comunicazione che caratterizza tutto il componimento tragico, costruito secondo una tecnica di disseminazioni di indizi che i personaggi non riescono mai a cogliere per il loro senso profondo. Mi sono inoltre soffermata sulla caratterizzazione di Eracle come eroe tragico e sul finale della tragedia, che lo vede protagonista. Credo, d'accordo con Silk (1985), che si debba certamente rilevare come la natura a metà fra l'umano e il divino costituisse certamente un problema per la caratterizzazione di Eracle come eroe sofferente, tanto che sono solo due le tragedie che lo vedono protagonista in questi termini. Ritengo che la scelta di Sofocle di non rappresentare l'apoteosi finale, variante mitica che doveva essere ampiamente conosciuta dal suo pubblico, sia proprio dovuto a questo: è nella rappresentazione della morte tutta umana che Eracle può essere riconosciuto a tutti gli effetti come personaggio tragico. Inoltre, l'apoteosi non era in questo caso giustificata da un punto di vista drammaturgico: se, come vedremo, nelle versioni successive essa verrà concessa a Eracle in premio per la sua virtù e le sue numerose imprese, si può forse evidenziare come nelle *Trachinie* non venga, volutamente, messo in luce questo aspetto. Infatti, quando menzionata, l'assenza dell'eroe è funzionale a mettere in luce l'amore di Deianira per lui e a rendere dunque ancora più tragico il rovesciamento di sorte rispetto a quanto da lei bramato.

Fra i vari aspetti del mito, il tema amoroso è certamente quello cui si ispirano le versioni latine, che si è visto essere un importantissimo tramite per le successive riprese. Il segmento mitico che vede al suo centro la storia di Deianira ed Ercole viene ripreso e sfruttato soprattutto da Ovidio, in ben due componimenti: sia nelle *Heroides*, all'interno del cui corpo la lettera IX è incentrata su Deianira, sia nelle *Metamorfosi IX*.

L'epistola IX vede la consacrazione di Ercole come amante elegiaco, piegato al *servitium amoris* per Iole, che non è più rappresentata come l'affranta prigioniera sofoclea. La scelta di sviluppare il tema d'amore implica naturalmente delle modifiche drammaturgiche rilevanti del materiale preesistente: innanzitutto, Deianira è rappresentata come gelosa, cominciando a delineare i tratti che la caratterizzeranno in tutte – o quasi – le rappresentazioni successive; inoltre, ella teme che possa venire meno, da un punto di vista sociale e legale, il suo ruolo di moglie, offrendo un precedente tematico che avrà grandissimo riscontro nel teatro di Sei e Settecento. Infatti, in quasi

tutte le riprese che si baseranno sul tema amoroso e, in generale, su Ovidio come fonte, si presenta la possibilità concreta che Ercole ripudi Deianira per sposarsi con Iole.

Inoltre, la rappresentazione elegiaca di Ercole fa sì che Ovidio si soffermi su altri aspetti del mito che nelle *Trachinie* venivano giusto menzionati, primo fra tutti il periodo di schiavitù che Ercole passa presso Onfale: nella IX *Heroides* esso viene menzionato da Deianira come antecedente dell'attuale *servitium amoris* del marito, ma acquisisce uno specifico statuto letterario che si rivelerà fruttuosissimo.

Diversa è la lettura offerta nelle *Metamorfosi*, poiché il racconto di Ercole e Deianira è inserito all'interno di un nuovo genere letterario: Ovidio in questo componimento si sofferma sull'episodio del fiume Acheloo – descritto in termini vivissimi che saranno ampiamente sfruttati dal gusto barocco – e sull'uccisione del Centauro Nesso: viene qui introdotta una innovazione, ovvero è il Centauro in persona a fare dono a Deianira della sua veste, già intrisa del sangue avvelenato. La Deianira delle *Metamorfosi* apprende di Iole solo dalle voci, ma tanto basta a farla impazzire di gelosia e pensare a come vendicarsi del marito, fino a escogitare il piano noto fin dalla tragedia greca.

Infine, la disamina del testo di Seneca ha rilevato elementi estremamente interessanti; in queste considerazioni conclusive, basti dire che tale componimento presenta alcuni aspetti, sopra tutti, che avranno una enorme influenza, diretta o indiretta, sulla cultura occidentale. Innanzitutto, Ercole viene fin da subito presentato come aspirante al cielo e, dunque, alla sua parte divina: l'apoteosi, anticipata dunque fin dal prologo, si manifesta a compimento della tragedia e, per quanto anche nelle *Metamorfosi* Ercole salisse al cielo, è di certo la versione di Seneca ad aver offerto questa soluzione di finale, che verrà ripresa in tutte le versioni operistiche che ho considerato. Inoltre, importante per la ricezione successiva è il patetismo con cui Seneca descrive le scene principali: dalla follia di Deianira, alla morte di Eracle; sarà in particolare il teatro inglese ad apprezzare lo spunto patetico offerto dalla versione senecana.

Risulta evidente come, nel contesto della stessa antichità, le fonti latine abbiamo offerto un terreno fruttuosissimo per la rielaborazione del materiale mitico, andando a determinare una caratterizzazione dei personaggi che godrà di enorme fortuna. Ma non

solo: nel caso di Ercole, anche le raccolte mitografiche hanno accolto la vicenda mitica dell'eroe, in particolare le *Mythologiae* di Natale Conti e le opere di Giovanni Boccaccio, soprattutto i capitoli XXIII e XXIV del *De Mulieribus claris*, dedicati, rispettivamente, a Iole e a Deianira. In particolare, si è visto come Boccaccio abbia reso estremamente fortunato un fraintendimento del testo ovidiano, che, nella IX epistola, leggeva Iole invece di Onfale: dunque, nel capitolo dedicato a Iole, Boccaccio descrive in realtà il *servitium amoris* di Ercole per Onfale, dove vengono rappresentate le famose scene della filatura e dello scambio di vestiti. Questa scena, di cui diviene quindi protagonista Iole, verrà ripresa in gran parte delle rappresentazioni teatrali di Sei e Settecento.

Sia le versioni latine sia le raccolte mitografiche hanno offerto il serbatoio più proficuo per la rielaborazione del materiale operistico: è evidente che sia la tematica amorosa che avevamo ampiamente sviluppato, sia la caratterizzazione dei personaggi, sia, ancora, l'apoteosi di Ercole, furono gli elementi che più ispirarono le riprese librettistiche. In particolare, anche quando il librettista dichiara di rifarsi alla tragedia di Sofocle – è il caso, ad esempio, di Girolamo Frigimelica Roberti e di Thomas Broughton – non può che modificare il finale accogliendo la scelta drammaturgica dell'apoteosi.

È per questo che il dramma di Sofocle, pur nella sua originaria tragicità, viene ammesso nella librettistica dei secoli considerati: l'apoteosi permette la realizzazione del lieto fine. Si deve inoltre sottolineare che, per l'elaborazione dei libretti, le fonti più utilizzate furono Ovidio e Boccaccio, tanto che in tutte le opere prese in esame si sono riscontrati elementi in comune; innanzitutto, la scelta della trama amorosa, che viene spesso complicata con ulteriori sottotrame: Deianira ama Ercole, che ama Iole che ama Ilio; tali complicazioni permettono spesso di far sì che Deianira e Iole diventino alleate affinché Ercole torni da Deianira. In ogni caso, l'apoteosi finale e, dunque, l'annullamento della parte umana di Ercole fanno sì che quest'ultimo, lontano dai sentimenti umani, consacrì l'unione fra il figlio e Iole. Inoltre, Ercole viene quasi sempre rappresentato come amante elegiaco, impegnato nella scena del *servitium* derivata da Ovidio, ma, soprattutto, da Boccaccio.

Il libretto di Aureli presenta un'eccezione, nel senso che si costruisce sì, su Ercole e Deianira, ma rifacendosi soprattutto all'inizio dell'episodio del libro IX delle

Metamorfosi, ovvero la battaglia fra Ercole e Acheloo per la mano di Deianira: Ercole, prima di poterla prendere in moglie e scontrarsi quindi con il fiume, dovrà affrontare una serie di fatiche, la cui trama è abilmente elaborata a partire da episodi mitici contenuti in altri libri dell'opera. Tuttavia, il libretto è estremamente indicativo sia di come il librettista del Seicento si basi su diverse fonti combinando il materiale mitico a favore della "varietà", sia di come Ovidio rappresenti una fonte privilegiata.

L'*Ercole amante* di Buti si basa appunto sulla trama amorosa e mette in scena Ercole divenuto pienamente rappresentante dell'amore elegiaco; si deve però sottolineare che il libretto, andando in scena nella Francia di Luigi XIV non può che rappresentare Ercole anche come allegoria del sovrano, secondo quanto accade anche nel libretto di Quinault preso in esame a proposito di Alceste.

Il libretto di Frigimelica Roberti presenta un eccezionale caso di Aristotelismo ortodosso nel contesto di un'opera veneziana che sempre più si stava allontanando dalle istanze classiciste; eppure, nemmeno Frigimelica cede al fascino della scena della filatura fra Ercole e Iole derivata da Boccaccio, così come, pur rappresentando il suicidio di Deianira, evitato da tutti gli altri libretti, deve necessariamente concludere l'opera con il lieto fine e sceglie, dunque, la soluzione dell'apoteosi. Il libretto di Broughton presenta invece un esempio particolare sia per il genere, a cavallo fra l'oratorio e l'opera, sia per la scelta di basarsi su una specifica tragedia greca. Infatti, nel contesto del XVIII secolo inglese, ci fu una ripresa del teatro classico riletto in chiave morale e in grado di offrire, dato il senso di religiosità sotteso a ogni tragedia, uno strumento utile per rappresentare la Divina Provvidenza. Eppure, anche il libretto di Broughton, per quanto certamente segua la tragedia di Sofocle, si rifà anche ad altre fonti, Ovidio in particolare, e nel finale rappresenta l'apoteosi dell'eroe.

Si possono ora fare alcune considerazioni di carattere generale. Analizzare il rapporto fra fonti classiche e librettistica partendo non da uno specifico testo, ma da un singolo personaggio, ha permesso di indagare le diverse rielaborazioni di cui è stato protagonista, mettendo in luce come il genere di arrivo influenzi necessariamente il trattamento anche di uno stesso segmento mitico. Allo stesso tempo, si sono potute

prendere in considerazione le varie fonti cercando di capirle per se stesse, senza né dare per scontato che una in particolare fosse alla base di un libretto né leggendo la stessa fonte antica condizionati da una sua rielaborazione.

Scegliere di basarsi su personaggi in primo luogo tragici è risultato un lavoro imprescindibile per mettere in luce le diverse drammaturgie, che subiscono naturalmente modifiche importanti a seconda del contesto e del genere di arrivo. Attraverso un percorso di questo tipo è possibile fare considerazioni di ampio raggio: se nel palco dell'opera in musica si rappresenta il sacrificio di Alceste è perché esso è motivo centrale della trama, ma tale visione non deve poi condizionare la lettura del testo euripideo, che invece utilizza espedienti drammaturgici diversi proprio per enfatizzare altri aspetti del mito. Per capire che Alceste può essere tante Alceste bisogna appunto comprendere in primo luogo l'operazione di Euripide e poi quella fatta dai librettisti, cercando di distinguere se si tratti di riprese – e modifiche – consapevoli del testo euripideo o se, diversamente, il materiale sia tratto da altre fonti.

Un altro esempio di drammaturgie a confronto è quello inerente al silenzio di Iole: se esso non ha più ragion d'essere nel teatro d'opera, perché tutto quel che conta vien cantato, acquisisce invece una importanza del tutto peculiare nel teatro greco. E così via per tutti gli esempi analizzati: Eracle/Ercole e Deianira devono incontrarsi sul palco dell'opera in musica, l'eroe salire al cielo per consentire il lieto fine.

Le convenzioni operistiche caratteristiche del teatro di Sei e Settecento determinano i soggetti antichi che possono essere presi in esame: le *Trachinie*, tragicissime, vengono messe in scena perché, calato in un contesto religioso, il finale modificato diviene lieto; sarebbe altresì interessante indagare l'avventura dei personaggi su cui vige il silenzio o un'eco lontana: si pensi ad Agamennone, ad esempio, che ha ragione d'entrare nella librettistica solo alla fine del XIX secolo. Si può quindi affermare che, se nel dramma musicale del Seicento il gusto agisce anche sul piano della scelta dei soggetti, un ruolo determinante va però attribuito al sistema stesso di produzione; si è infatti visto che, nel passaggio da Firenze 1600 a Venezia 1637, le nuove dinamiche da cui venne investito il sistema operistico imposero ritmi serratissimi di produzione e un elemento sopra tutti: la richiesta di novità. L'universo mitologico greco e latino offrì dunque un ampio serbatoio

cui attingere per la scelta di soggetti classici, ma di rado derivati direttamente da una specifica tragedia di riferimento; le traduzioni latine e, soprattutto, le raccolte mitografiche offrirono una più valida soluzione per i librettisti, fagocitati dai ritmi di produzione della Venezia di pieno Seicento. Diverso, invece, è ciò che accadde nel Settecento: nel clima di riforma che caratterizzò il periodo, la tragedia greca tornò ad essere modello. Tuttavia, contrariamente a quanto accaduto alla nascita del genere, il modello non fu solo ideale, ma anche concreto: librettisti e compositori presero come riferimento le tragedie antiche non solo per riformare il genere opera da un punto di vista formale, ma proprio come fonti su cui basare i libretti. La ‘degenerazione’ che aveva colpito l’opera portò dunque a un ripensamento della stessa e fu questo sistema di riforma a condizionare il nuovo approccio al mondo classico.

È dunque evidente come il contesto storico-culturale di riferimento di ciascun librettista influenzi grandemente la rielaborazione del materiale mitico: lo si è evinto analizzando il trattamento di Ercole in due opere diversissime per tema, e basate su fonti differenti, ma che convergono entrambe nella medesima rappresentazione dell’eroe. Inoltre, è altrettanto chiaro come la fonte, o meglio, le fonti prese a riferimento dal librettista, condizionino l’elaborazione stessa della trama: per questo si è rivelato fondamentale fare un lavoro di analisi prima delle possibili fonti di riferimento, poi della trama dei singoli libretti.

Si spera che i casi di studio proposti in questo lavoro abbiano offerto una prospettiva interessante nell’ambito della fortuna del classico nel teatro musicale: una storia di miti, personaggi e drammaturgie a confronto.

BIBLIOGRAFIA

ABERT 1953

A.A.A., *Der Geschmackswandel auf der Operbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*, «Die Musikforschung» VI (1953) pp. 214-235.

ABERT 1968

H. A., *Gluck, Mozart und der Rationalismus*, «Gesammelte Schriften und Vorträge» (1968) pp. 311-45.

ADORNO 1973

T. W. A., *Einleitung in die Musiksoziologie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Frankfurt, Main 1973, pp. 169-433.

AGNOSINI 2019

M. A., *Ercole alla corte del Re Sole: L'Ercole Amante di Francesco Buti e le sue fonti*, in A. Grilli-F. Morosi (a cura di), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, «Studi Classici Orientali» 65.2 (2019) pp. 333-370.

ALGAROTTI 1724

F. A., *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Opere del conte Algarotti*, Tomo II, Livorno, 1764, pp. 251-390.

AMOROSO 1976

F.A., *Il sacrificio di Alcesti come riscatto sociale*, «Pan» III (1976) pp. 25-32.

ANDERSON 1972

W. S. A., *Ovids metamorphoses, books 6-10*, Oklaoma 1972.

ANDRISANO 2015

A. M. A., *La morte in scena? A proposito di un noto passo della Poetica aristotelica (1452b 10-13) e della strategia drammaturgica di alcune tragedie del V sec.*, «Dionysus ex machina» VI (2015) pp. 71-96.

ARENA 1990

G.A., *Rassegna di studi sull'Alcesti di Barcellona*, «Sileno» XVI/1-2 (1990) pp. 227-38.

AUERBACH 1956

E. A. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.

AURELI 1669

A.A., *L'Antigona delusa da Alceste. Dramma per musica di Aurelio Aureli*, Milano 1669.

AVERNA 2002

D. A., *Lucio Anneo Seneca, Hercules Oetaeus*, Roma 2002.

AVEZZÙ 2003

G. A., *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.

BADOLATO 2008

N.B., *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di "ars combinatoria"*, «Musica e storia» XVI/II (2008) pp. 341-84.

BADOLATO 2009

N. B., *L'«Ercole amante» di Buti e Cavalli: le tecniche di scrittura*, in Francesco Buti *tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*, «Miscellanea musicologica» VIII (2009) pp. 577-604.

BADOLATO 2013

N. B., *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, Firenze 2013.

BADOLATO 2015

N. B., *Ercole amante*, in L. Bianconi (a cura di), *Francesco Buti. Poesia e drammaturgia*, Roma 2015, pp. 177-250.

BADOLATO 2015

N. B., *L'Ercole amante di Buti e Cavalli: le tecniche di scrittura*, in Luisi, *Atti*, pp. 577-604.

BALDINOTTI 2009

F. B., *La Deianira ovidiana. Heroides e metamorfosi. Le diverse sfaccettature del mito della Herculis uxor*, Firenze 2009.

BELLINA 1994

A. L. B., *Ranieri Calzabigi, Scritti teatrali e letterali*, Salerno, 1994.

BIANCONI 1982

L. B., *Il Seicento*, Torino 1982.

BIANCONI 1986

L. B., *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986.

BIANCONI 2005

L. B., *Parola, azione, musica. Don Alonso saluta Don Bartolo*, «Il Saggiatore Musicale» XII /1 (2005) pp. 35-66.

BIANCONI-ANTINUCCI 2013

L. B.-F. A., *Cicognini – F. Cavalli, Il novello Giasone*, «Drammaturgia musicale veneta» III, Milano-Venezia 2013.

BIANCONI – PAGANNONE 2010

L.B.-G.P., *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, 2010, pp. 201-263.

BIANCONI-WALKER

L. B.-T. W., *Production, Consumption and political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History» IV (1984) pp. 209-96.

BIGNARDI 2013

G. B., *Osservazioni sul κύκνος in Euripide*, «eikasmòs» XXIV (2013) pp. 77-91.

BRILLANTE 2005

C. B., *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa-Roma 2005.

BROUGHTON 1745

T. B., *Hercules. A Musical Drama. As it is Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market. The Musick by Mr. Handel*, London 1745.

BROWN – OGRAJENŠEK 2010

P. B. – S. O., *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford 2010.

BUCHANAN 1722

G. B., *Euripidis tragœdiæ duæ, Medea et Alcestis*, Edinburgh 1722.

BURIAN 1997

P. B., *Tragedy adopted for stages and screens: The Renaissance to the present*, in *The Cambridge Companion of Greek tragedy*, Cambridge 1997.

BUTI 1662

F. B., *Ercole amante: tragedia representata per le nozze delle Maesta Christianissime. Hercule amoureux: tragedie representee pour les nopces de leurs Majestez Tres-Chrestiennes*, Paris 1662.

CALZABIGI 1767

R. C., *Alceste: tragedia in tre atti di Raniero De' Calzabigi; musica di Christoph Willibald Gluck*, Vienna, 1767.

CARMAR GARNER 1970

B. C. G., *Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXII (1970) pp. 264-291.

CARRARA 2010

P.C., *Dramma greco nell'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale» XII/1 (2010) pp. 149-153.

CASALI 1995

S. C., *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula IX: Deianira Herculi*, Firenze 1995.

CASTAGNA 1990

L.C., *Il passato letterario e la formazione della personalità della Deianira pseudo-senecana*, «Aevum Antiquum» 3 (1990) pp. 213-243.

CASTELLANI 1979

V. C., *Notes on the Structure of Euripides' Alcestis*, «The American Journal of Philology» C/4 (1979) pp. 487-49.

CERVELLI 1977

A.C., *Sulla tragicità dell'Alcesti di Euripide*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli» XX (1977-8) pp. 47-62.

CONACHER 1967

D.J.C., *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, London 1967.

CONTI 1616

N. C., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Padova 1616.

COSTA 2004

V. C., *Natale Conti e la divulgazione della mitologia classica in Europa fra Cinquecento e Seicento*, in Eugenzio Lanzillotta, (a cura di), *Ricerche di antichità e tradizione classica*, Roma 2004, pp. 257-307.

CURNIS 2004

M. C., "Vantaggioso patto, toccar con gl'occhi e rimirar col tatto". *Drammaturgia, poetica e retorica nel "Giasone" di G. A. Cicognini (1657)*, «Musica e storia» XII/1 (2004), pp. 35-90.

DALHAUS 1986

C.D., *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 281-308.

DAHLHAUS 2005

C. D., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino 2005.

DALE 1966³

A. M. D., *Euripides. Alcestis*, Oxford 1966.³

DAVIES 1991

M. Davies, *Sophocles. Trachiniae*, Oxford 1991.

DEAN 1959

W.D., *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959.

DEAN 2006

W. D., *Handel's Operas 1726-1741*, The Boidell Press 2006 .

DECROISSETTE 2000

F. D., *Hercules sur la scène entre Florence et Paris*, in Raymond Abbrugiati, (a cura di), *Du genre narratif à l'opéra au théâtre et au cinéma*, Toulouse 2000, pp. 99-122.

DEGIOVANNI 2016

L. D., *La Nutrice-maga e il rito negromantico di Ps.-Seneca Herc. Oet. 458-460*, Dioniso, N. S., 6 (2016) pp. 57-68.

DEGIOVANNI 2017

L. D., *L. Annaei Senecae. Hercules Oetaeus*, Firenze 2017.

DEGIOVANNI 2018

L. D., *Il silenzio e la voce di Iole: dalla scena antica al teatro contemporaneo*, in L. Austa (a cura di), *The Forgotten Theatre. Mitologia, tradizione e drammaturgia del teatro frammentario greco-latino*, vol. 1, Alessandria 2018, pp. 215-233.

DEGIOVANNI 2019

L. D., *Iole, Onfale ed Ercole innamorato: da Ovidio al teatro sei-settecentesco*, in A. Grilli, F. Morosi (a cura di), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, «Studi Classici Orientali» 65.2 (2019), pp. 311-331.

DEL CORNO 1998

D. D. C., *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano 1998.

DEL FREO 2003

M.D.F., *L'Alceste di Euripide e il problema della teatralogia*, «Rivista di cultura classica e medievale» LI/2 (2003) pp.197- 213.

DELLA SETA 1987

F.D.S., *Il librettista*, in L. Bianconi – G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, Torino, 1987, pp. 233-291.

DELLA SETA 2014

F.D.S., *Breve lessico musicale*, Roma 2014.

DELLA SETA 2020

F.D.S., *Cos'è il teatro musicale: alcuni chiarimenti preliminari*, in A. Albanese – M. Arpaia (a cura di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, Ravenna 2020, pp. 89-97.

DELVIGO 1990

M.L. D., *Il silenzio di Iole (Ov. Her. 9, 126)*, «MD» 24 (1990) pp. 157- 160.

DE POLI 2012

M. D. P., *Monodie mimetiche e monodie diegetiche: i canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Tübingen 2012.

DI BENEDETTO 1965

V. D. B., *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova 1965.

DI BENEDETTO 1992

V. D. B., *Euripide: teatro e società*, Torino 1992.

DI BENEDETTO-MEDDA 1997

V. D. B – E. M., *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

DI BENEDETTO 2004

V. D. B., *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004.

DI MARCO 2000

M. D. M., *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000.

DODDS 1978

E. R. D., *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze 1978 (Los Angeles, 1951).

DOGLIO 2000

M. L. D., *Emanuele Tesauro, Alceste o sia l'amor sincero*, Bari 2000.

DONINGTON 1984

R. D., *Symbolic Values in the Earliest Opera*, «Music & Letters» LXV/2 (1984) pp. 212.

DONINI 2008

P. D., *Aristotele, Poetica*, Torino 2008.

EASTERLING 1982

- P.E. E., *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- EWANS 2007
- M. E., *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Aldershot, Hampshire & Burlington, Vermont 2007.
- EWANS 2016
- E. M., *Greek Drama in Opera*, in van Zyl Smith, B. (a cura di), *A Handbook to the reception of Greek Drama*, Oxford, 2016, pp. 464-85.
- FABBRI 1990
- P. F., *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.
- FEDERICI 1828
- F.F., *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova 1828.
- FELDMAN 2007
- M. F., *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago and London 2007.
- FERRONI 2005
- G.F., *Introduzione. I paradossi del libretto*, in M.S. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni Editore, 2005, pp. I-VI
- FINSCHER 1973
- L. F., *Gluck e la tradizione dell'opera seria. Il problema del lieto fine nei drammi della riforma*, «Chigiana», N.S., IX-X (1973) pp. 263-274.
- FLASHAR 1991
- H. F., *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.
- FREEMAN 1981
- R.S. F., *Opera without drama. Currents of change in Italian opera, 1675-1725*, Ann Arbor 1981.
- FRIGIMELICA ROBERTI 1969

G.F.R. *Ercole in cielo: tragedia per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo l'anno MDCXCVI*, Venezia 1696.

FUBINI 1973

E. F., *Presupposti estetici e letterari della riforma di Gluck*, «Chigiana», N.S., IX-X (1973) pp. 235-245.

FUSILLO 2000

M. F., *Medea sulla scena barocca*, in Silvia Caradini (a cura di), *Teatri Barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Roma 2000, pp. 125- 148.

GALINSKY 1972

G.K. G., *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.

GALLARATI 1973

P. G., *Metastasio e Gluck: per una collocazione storica della «riforma»*, «Chigiana», N.S. IX-X (1973) pp. 299-308.

GALLARATI 1984

P. G., *Musica e maschera, il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984.

GALLO 1976

F. A. G., *La trattatistica musicale*, «Storia e cultura veneta» 2 (1976) pp. 469-76.

GARDA 1994

M. G., *Da Alceste a Idomeneo: le scene "terribili" nell'opera*, «Il Saggiatore Musicale» Anno 1, n. 2 (1994) pp. 335- 360.

GARZYA 1962

A. G., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli 1962.

GENETTE 1997

G. G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino, 2000 (Parigi, 1982).

GESINE 2013

M. G., *Nero in opera: librettos as transformations of ancient sources*, Berlin, Boston, 2013.

GIGANTE 2000

C. G., *T. Tasso, Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata*, Roma, 2000.

GIER 1998

A.G., *Das Libretto. Theorie un Geschichte einer Musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

GILMAN 1997

T. G., *Handel's Hercules and its Semiosis*, «The Musical Quarterly» 81 (1997) pp. 449-481.

GIUNTINI 2019

F. G., *Uno sconosciuto manuale di poetica e il classicismo 'stravolto' di Girolamo Frigimelica Roberti*, «Studi Classici Orientali» 65.2 (2019) pp. 437-50.

GLUCK 1767

C. W. G., *Alceste*, Vienna 1767.

GOLDIN FOLENA 2005

D. G. F., *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in M. S. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma 2005, pp. 8-9.

GROUT 1985

D. J. G., *Breve storia dell'opera*, Milano 1985.

GRUBE 1961

G. M. A. G., *The Drama of Euripides*, London 1961.

GUASTELLA 2006

G. G., *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006.

HALL-MACINTOSH

E. H. – F. M., *Greek Tragedy and the British Theatre 1660- 1914*, Oxford 2005.

HAMILTON 1978

R. H., *Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides*, «The American Journal of Philology» XCIX (1978) pp. 277-302

HELLER 2005

W. H., *The Beloved's Image: Handel's Admeto and the Statue of Alcestis*, «Journal of the American Musicological Society» LVIII/III (Fall 2005), pp. 559-637.

HICKS 2009

A. K. *Handel's Hercules*, in Richard G. King (a cura di), *Handel Studies. A Gedenkschrift for Howard Serwer*, Hillsdale 2009, pp. 297-301.

HOXBY 2015

B. H., *What was tragedy?: theory and the early modern canon*, Oxford 2015.

HUNT 2008

P. H., «Mythologiae» by *Natale Conti*, «Renaissance Quarterly» LXI/1 (2008) pp. 152-153.

HURLEY 1996

D. R. H., *Dejanira and the Physicians: Aspect of Hysteria in Handel's Hercules*, «The Musical Quarterly» 80 (1996) pp. 548-561.

HURLEY 1999

D. R. H., *Dejanira, Omphale, and the emasculation of Hercules: Allusion and Ambiguity in Handel's Hercules*, «Cambridge Opera Journal» 11 (1999) pp. 199-213.

ISHERWOOD 1988

R. M. I., *La musica al servizio del re, Francia: XVII secolo*, Bologna 1988.

JACOBSON 1974

H. J., *Ovid's Heroides*, New Jersey 1974.

JEBB 1982

R.C. J., *Sophocles. The plays and fragments. Part. V: The Trachiniae*, Cambridge 1892.

KAMERBEEK 1959

J.C. K., *The Plays of Sophocles: commentaries. Part II: The Trachiniae*, Leiden 1959

KETTERER 2003

R. C. K., *Why Early Opera is Roman and not Greek*, «Cambridge Opera Journal» 15.1 (2003) pp. 1-14.

KETTERER 2009

R. C. K., *Ancient Rome in early opera*, Urbana 2009.

KETTERER 2010A

R. C. K., *Opera Librettos and Greek Tragedy in Eighteenth-Century Venice. The Case of Agostino Piovene*, in Peter Brown and Suzana Ograjenšek (a cura di), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford 2010, pp. 139-59.

KETTERER 2010B

R. C. K., *Opera and the uses of the classical tradition: four studies*, «International Journal of the Classical Tradition» 17.1 (2010) pp. 60-86.

KETTERER – SOLOMON 2017

R.K.-J.S., *Classics and Opera*, Oxford Bibliographies Online, Oxford 2017.

KLINGER 1973

K. Klinger, *Gluck e l'illuminismo austriaco*, «Chigiana» N.S. IX-X (1973) pp. 247-261.

KUNZE 1984

S.K., *Die europäische Musik und die Griechen*, in M. Silvar-S. Kunze (a cura di), *Antike und europäische Welt. Aspekte der Auseinandersetzung*, Bern- Frankfurt- New York 1984, pp. 281-314.

LEICH 1972

K. L., *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708). Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig*, München 1972.

LESHER-NAILES-SHEFFIELD 2007

J. L. – D. N. – F. S., *Plato Symposium. Issues in interpretation and reception*, Part IV: The reception of Plato's *Symposium*, Harvard 2007.

LESKY 1934

A. L., *Thanatos*, RE VA 1 (1934) 1245-1268.

LIPPMANN 1986

F. L., *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli 1986.

LSJ⁹

H. G. Liddell-R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, rev. and augm. throughout by H.S. Jones with the assist. of R. McKenzie and with the cooperation of many scholars, Oxford 1940.

LUISI 2009

M. L., *La libreria del Buti, in Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*, «Miscellanea musicologica» VIII (2009) pp. 181-311.

LYONS 1995

J. D. Lyons, *The Barbarous Ancients: French Classical Poetics and the Attack on Ancient Tragedy*, «MLN» No. 5, French Issue (Dec., 1995), pp. 1135-1147.

MANIATES – PALISCA 1996

M. R. M. - C. V. P., *Nicola Vicentino, Ancient Music Adapted to modern Practice*, New Haven- London 1996.

MARCOVICH 1988

M.M., *Alcestis Barcinonensis: text and commentary*, Leiden 1988.

MARELLI 2004

P.M., «Costretto ad abbellire Alceste»: *Christoph Martin Wieland tra Euripide e Goethe*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», N.S., XXVI (2004) pp. 451-460.

MARTINA 1980

A. M., *Il prologo delle Trachinie*, Dioniso LI (1980) 49-79.

MARZOLLA 1979

P. B. M., *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Torino 1979.

MARZULLO 1989

B. M., *La parodos dell'Alceste (Eur. Alc. 77-140)*, «Museum Criticum» XXIII-XXIV (1988-1989) pp. 123-183.

MCDONALD 2002

M. M., *Canta la tua pena. i classici, la storia e le eroine nell'opera*, Bari 2002.

MEIER 2001

M. M., s. v. *Oper*, in *Der neue Pauly* 15/1, Stuttgart-Weimar 2001, coll. 1179-1186.

METASTASIO 1756

P. M., *Lettera a F. Hallam del 16 dic. 1765*, in ID., *Tutte le opere*, vol. IV, Milano 1943, pp. 431-432.

MILLS 2017

S. M., *The Women of Trachis*, in R. Lauriola - K.N. Demetriou (a cura di), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden/Boston 2017, pp. 512- 557.

MIOLI 2006

P. M., *La musica nella storia*, Bologna 2006.

MORELLI 2001

G. M., *Il "classico" in musica, dal dramma al frammento*, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società, 3: I Greci oltre la Grecia*, Torino 2001, pp. 1175-1244.

MOST 2004

G.W.M., *Alceste risorta fra Shakespeare ed Eliot*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo, studi culturali», N.S., XXVI (2004) pp. 360-363.

MULRYAN 2017

J. M., *The Renaissance Mythographers*, in V. Zajko – H. Hoyle (a cura di), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Oxford 2017, pp. 59-73.

MULRYAN – BROWN 2006

J. M. - S. B., *Natale Conti's «Mythologiae»*, Arizona 2006.

MURATA 1984

M. M., *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, «Early Music History» 4 (1984) pp.101-134.

NAPOLITANO 2010

M. N., *Greek Tragedy and Opera: Notes on a Marriage Manqué*, in P. Brown – S. Ograjenšek (a cura di), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, New York, 2010, pp. 31- 46.

NOSARTI 1992

L.N. (a cura di), *L'Alceste di Barcellona*, Bologna 1992.

OSTHOFF 1986

W. O., *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi, (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 125-4.

PADILLA 1984

M. W. P., *The Myths of Herakles in Ancient Greece*, Toledo 1984.

PADUANO 1968

G.P. *Le reminescenze dell'Alceste nell'elegia IV di Propertio*, «Maia» XX/1 (1968) pp. 21-28.

PADUANO 1968

G.P., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide, Alceste-Medea*, Pisa, 1968.

PADUANO 1987

G. P., *Sfiorare la morte. Gluck e l'Alceste del Settecento*, in «Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte», Urbino 1987, pp. 609-629.

PADUANO 1993

G. P., *Euripide. Alceste*, Milano 1993.

PADUANO 2004

G.P., *L'unità dell'Alceste e la doppia ricezione* «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», N.S., III (2004) pp. 343-359.

PADUANO 2005

G. P., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari 2005.

PADUANO 2006

G. P., *L'ira e la colpa involontaria nell'Hercules Oetaeus*, «Pan» 16 (2006) 75-81.

PAITONI 1767

J. M. P., *Biblioteca degli autori greci e latini volgarizzati*, Venezia 1767.

PALISCA 1985

- C. V. P., *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven, London 1985.
- PALISCA 2003
- C. V. P., *Vincenzo Galilei, Dialogue on Ancient and Modern Music*, New Haven-London 2003.
- PAOLUCCI 2014
- P.P., *Studi sull'Alcesta centonaria*, Perugia 2014.
- PARATORE 1962
- E. P., *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, «Manierismo, barocco e rococò», Roma 1962.
- PARKER 2007
- L. P. P., *Euripides, Alcestis*, Oxford 2007.
- PATTONI 1991
- M.P.P., *Ov. "Her." IX 121 ss. e le "Trachinie" di Sofocle*, «Aevum Antiquum» 4 (1991) pp. 115-152.
- PATTONI 2004
- M.P.P., *Le metamorfosi di Alceste. Dall'archetipo alle sue rivisitazioni*, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», N.S., XXVI (2004) pp.279-300.
- PATTONI 2006
- M. P. P., *Alceste: variazioni sul mito*, Venezia 2006.
- PERRAULT 1680
- C.P., *Critique de l'opera, ou examen de la tragedie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, in *Philippe Quinault. Alceste suivi de La Querelle d'Alceste Anciens et modernes avant 1680*, in W. Brooks, B. Norman, J. M. Zarucchi (a cura di), Genève 1994.
- PERROTTA 1931
- G. P., *Sophocles, Le donne di Trachis*, Bari, Laterza, 1931.
- PERTUSI 1960

A. P., *La scoperta di Euripide nel primo Umanesimo*, in «Italia Medioevale e Umanistica» 3 (1960) pp. 101-162.

PETROBELLI 1971

P. P., *L'Alceste di Calzabigi e Gluck: l'Illuminismo e l'opera*, «Quadrivium» XII (1971) pp. 279-93.

PIRROTTA 1969

N. P., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino 1969.

QUESTA 2008

C. Q., *Soggetti antichi nel teatro d'opera*, «Il Saggiatore musicale» XI/1 (2008) pp. 97-105.

QUINAULT 1680

Philippe Quinault. Alceste suivi de La Querelle d'Alceste Anciens et modernes avant 1680, in W. Brooks, B. Norman, J. M. Zarucchi (a cura di), Genève 1994.

RACINE 1680

J. R., *Préface d'Iphigénie*, in *Philippe Quinault. Alceste suivi de La Querelle d'Alceste Anciens et modernes avant 1680*, in W. Brooks, B. Norman, J. M. Zarucchi (a cura di), Genève 1994.

REHM 1992

R. R., *The Greek Tragic Theatre*, London 1992.

RESIDORI 2004

M.R., *L'«Alceste» di Emanuele Tesauero, o le sventure della sincerità a corte (e qualche altra «Alceste» barocca)*, «Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», N.S., XXVI (2004) pp. 328-341.

RESTANI 2001

D. R., *Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié du XVIIe siècle*, in F. Decroisette, F. Frontisi et J. Heuillon (a cura di), *La naissance de l'Opera. Euridice 1600-2000*, Paris 2001, pp. 57-96.

RESTANI 2009

D. R., *Le fonti classiche per Orfeo e Ercole amante*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro*, «Miscellanea musicologica» VIII (2009) pp. 457 – 470.

RODIGHERO 2002

A. R., *Il destino nascosto. Verità e responsabilità tra omissioni e demolizione del dialogo nelle 'Trachinie' di Sofocle*, in L. M. Napolitano Valditara (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi: etica, linguaggio, dialettica fra tragedia e filosofia*, Trieste 2002, pp. 32-45.

RODIGHERO 2004

A. R., *La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia, Marsilio, 2004.

ROSAND 1980

E. R., *In defense of the Venetian Libretto*, «Studi musicali» IX (1980) p. 271-85.

ROSAND 1991

E.R., *Opera in Seventeenth Century Venice: the creation of a Genre*, Berkeley 1991.

ROSAND 2006

E.R., *Commentary: Seventeenth-Century Venetian Opera as «Fondamente Nuove»*, «The Journal of Interdisciplinary History» XXXVI/3 (2006) pp. 411-7.

ROSATI 1989

G. R., *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano 1989.

ROSSI 2001

E. R., *L'apoteosi di Ercole nell'Hercule Mourant di Jean Rotrou*, in A. Grilli - A. Simon (a cura di), *L'officina del teatro europeo: Performance e teatro di parola*, vol. I, Pisa 2001, pp. 363-376.

ROSSI LIGUANTI 2011

E.R.L., *Una versione tardoantica del mito di Alceste: l'«Alceste» di Barcellona, «Dioniso»*, N.S., I (2011) pp. 185- 210.

ROSSI LIGUANTI 2013

E.R.L., *L'«Alceste. Cento vergilianus» e i suoi modelli*, «Maia» LXV/II (2013) pp. 2277-256.

SALANITRO 2007

- G.S., *Alcesta: cento vergilianus*, Acireale 2007.
- SHACKLETON - BAILEY 2000
D. R. - S. B., *Valerius Maximus I*, Cambridge 2000.
- SHARRATT – WALSH
P. S. – P. G. W., *George Buchanan: Tragedies*, Edinburgh 1983.
- SCHRADE 1964
L. S., *Tragedy in the Art of Music*, Cambridge, 1964.
- SEGAL 1981
S. S., *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles*, Cambridge 1981.
- SEZNEC 1981
J. S., *La sopravvivenza degli dei antichi*, Torino 1981.
- SILK 1985
M. S. S., *Heracles and Greek Tragedy*, «Greece & Rome» 32, No. 1 (Apr. 1985) pp. 1-22.
- SLATER 2013
N. W. S., *Euripides: Alcestis*, London 2013.
- SMITH 1960
W. D. S., *The ironic structure in Alcestis*, «The Poenix» XIV (1960) pp. 127-145.
- SMITH 1995
R. S., *Handel's Oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge 1995.
- SMITH 1997
R. S., *Handel's English Librettists*, in D. Burrows (a cura di), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge 1997, pp. 92-108.
- SNELL 1963
B.S., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad.it. Torino 1963 (Hamburg, 1946).
- SOLOMON 2014

J. S., *The Influence of Ovid in Opera*, in J. F. Miller-C. E. Newlands (a cura di), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Chichester, Malden, Wiley 2014, pp. 371-84.

SPARTI 2007

S. S., *Hercules dancing in Thebes, in pictures and music*, «Early Music History» XXVI (2007) pp. 219-270.

STAFFORD 2012

E. S., *Herakles*, London-New York 2012.

STANFORD 1983

W. B. S., *Greek tragedy and the emotions: an Introductory study*, London 1983.

STANGALINO 2013

S. S. E., *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, Bologna 2011.

STARA 2004

A. S., *L'avventura del personaggio*, Firenze 2004.

STERNFELD 1978

W. S., *The Birth of Opera: Ovid, Poliziano and the «lieto fine»*, «Analecta musicologica» XIX (1978) pp. 48-50.

SUSANETTI 2004

D.S., *Alceste: sacrificio e resurrezione. Elementi di un mito con sei variazioni*”, «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», N.S., XXVI (2004) pp. 307-327.

SUSANETTI 2007

D. S., *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007.

SUTTON 1980

D. F. S., *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980.

TAPLIN 1978

O. T., *Greek Tragedy in action*, London 1978.

TOSI 1982

R. T., *Eur. Alc. 810 S.*, «Giornale filologico ferrarese» V (1982) pp. 79-82.

TOSI 2012

R. T., *Aesch. Eum. 216 TA ΦΙΑΤΑΤΑ*, in G. Bastianini, W. Lapini, M. Tulli (a c. di), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, II, Firenze 2012.

VICCEI 2019

R. Viccei, *L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alcestis Barcinonensis*, Bari 2019.

VOGEL 1995

J. V., *Alceste, Wieland erste deutsche Oper*, Bonn, Ganzleinen 1995.

WALDOCK 1951

A. J. A. W., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1951.

WHITMAN 1951

C. W., *Sophocles: a study in heroic humanism*, Cambridge 1951.

WINNINGTON – INGRAM 1980

R. P. W., *Sophocles an interpretation*, Cambridge 1980.

ZACCARIA 1967

V.Z., *Giovanni Boccaccio. De mulieribus claris*, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. X, Milano 1967.

ZACCARIA 1998

V. Z., *Giovanni Boccaccio. Genealogie deorum gentilium*, in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. VII-VIII, Milano 1998.

ZANETTO 2012

G. Z., *La maschera di Eracle nell'Alceste*, «Atti Accademia Pontiana», Napoli-Supplemento N.S., LXI (2012) pp. 223- 238.

ZINAR 1971

R. Z., *The Use of Greek Tragedy in the History of Opera*, « Current Musicology», 12 (1971), pp. 80-95.

